

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XL

April, 1948

Number 4

Zu HERMANN HESSE'S „GLASPERLENSPIEL“

CURT VON FABER DU FAUR
Yale University

Der Versuch den Hesse in diesem Buch unternimmt ist nichts weniger als den Menschen zurückzuführen in den Zustand der Sammelseele. Die Psyche des Primitiven ist, wie C. G. Jung festgestellt hat, im wesentlichen Kollektiv,¹ seine persönliche Differenzierung steckt noch ganz in den Anfängen. Er ist größtenteils unbewußt. In seiner Gemeinschaft lebt er ohne inneren Widerspruch, teilnehmend an den kollektiven Tugenden und Lasten. Ein Widerspruch beginnt erst, wenn eine persönliche Entwicklung der Seele anhebt, die sie vom Allgemeinen trennt, wenn eine „Person“ entwickelt wird. Damit beginnt die „Lebensrolle“, die zu spielen die Hauptaufgabe des heutigen Menschen ist. Er ist gezwungen etwa einen Pfarrer, Offizier oder Lehrer vorzustellen und das Nichtzugehörige zu unterdrücken. „Persona“ trennt sich von „Anima“. Aber Anima ist nicht immer bereit sich unterdrücken zu lassen und so entstehen die „gespaltenen Persönlichkeiten“ an deren Menge die Welt heute zu leiden hat.

Ein neues Kollektivbewußtsein herzustellen ist heute besonders vom Kommunismus her versucht worden, aber auch das Endziel von Faschismus und Nationalsozialismus war ein ziemlich ähnliches. Hesse verwirft diese Lösungen. In einigen scharfen Sätzen wendet er sich gegen den Aberglauben, daß aus dem Wirtschaftlichen heraus eine Lösung der heutigen Verworrenheit erfolgen könne, ebenso wie er eine Überspitzung der nationalen Tendenzen verwirft. Er versucht es von der rein geistigen Seite her. Wedekinds Lösung hatte darin bestanden die „Persona“ auszuschalten und der Allmacht der Triebe allein zu opfern. Joseph Knecht, Hesses Mensch der Zukunft, ist nur noch „Person“ und er lebt zwischen Menschen, die nur noch „Person“ sind. Nur selten und klug abgeleitet wagt die Hydra „Anima“ noch gelegentlich ihr Haupt zu erheben. Wie denn Leitung und Geleitetwerden das innerste Wesen dieser späten Gemeinschaft ist. Die von William James „merely associative“ genannte

¹ C. G. Jung. *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*. Darmstadt, 1928.

Form des Denkens wird durch Meditation und Glasperlenspiel ersetzt.² Es ist die gewöhnlich mit „Tagträumen“ bezeichnete Art des Vorstellens in gleitenden Bildern.³ Da ihr Wesen nicht so leicht leitbar ist wie das des logischen Denkens geht die Hauptbemühung dieser späten Gemeinschaft dahin, es zu fesseln. Eine harmonische Welt sollte resultieren, was sich ergibt ist eine tote.

Im geistigen Bereich des Europäers von heute ist so gut wie nichts mehr vorhanden, das in diesen letzten bittersten Jahrzehnten nicht zu Tode verwundet worden wäre. Die Menschen stehen fast ganz allein, die großen Ahnen begleiten sie nicht mehr. Sie sind verlassen von der Geschichte, die ihnen nur vieldeutige Antworten erteilt. Kaum ist es ihnen möglich auch nur zu erkennen was sich vollzieht. Immer wieder versuchen sie dem Geschehen entgegenzutreten mit nutzlosen Gebärden verzweifelter Abwehr; immer wieder führen sie mit ihm geistige Kriege, die so viel Staub aufwirbeln, daß Freund und Feind sich nur halb noch erkennen. In dieses halbe und ganze Dunkel verbergen sich dem Europäer Pläne, Ziele und Willen der Menschen. Jeder steht bitter allein, seine Nächsten, seine Mitarbeiter, ja nicht selten die eigene Familie sind ihm fremd und unheimlich geworden: Geheimnis, Verborgenes und Verstecktes umgibt ihn von allen Seiten. Wer könnte in dieses Dunkel hineinleuchten?

Ein Roman, der sich mit Europas wahren Problemen befassen wollte, müßte also in einer Zeit spielen, die nicht die unsere ist, um nur auf einigem tragenden Boden stehen zu können. Das hat Hermann Hesse zu tun unternommen.

Der volle Titel des zweibändigen Romans heißt: „Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht, samt Knechts hinterlassenen Schriften.“ Hermann Hesse zeichnet sich nur als Herausgeber. Das Original-Manuscript ist ihm aus ziemlich ferner Zukunft übersandt worden, denn es scheint etwa 200 Jahre nach dem Ableben Josef Knechts verfaßt worden zu sein; die Kunde von ihm ist schon dunkel und legendenhaft geworden. Knecht selbst aber hat in einer Periode gelebt, die etwa drei- bis vierhundert Jahre nach unserer eigenen Zeit liegt. Hesse macht keine genaueren Angaben über das „wann“ und so haben auch wir nicht weiter zu forschen. Es liegt ungefähr so, daß ein Autor des Jahres 2500 eine Biographie eines bedeutenden Mannes verfaßt, der um 2250 gelebt hat, welche Schrift Hermann Hesse herausgibt.

Das wäre das „wann“. Nun das „wo“?

² Zitiert nach C. G. Jung. *Psychology of the Unconscious*. Translation by Beatrice M. Hinkle.

³ William James charakterisiert sie folgendermaßen: Our thought consists for the great part of a series of images, one of which produces the other; a sort of passive dream-state of which the higher animals are also capable. This sort of thinking leads nevertheless to reasonable conclusions of a practical as well as theoretical nature.

Joseph Knechts Lebenslauf spielt sich unzweifelhaft im deutschen Sprachgebiet ab. Die Namen „Berolfingen am Rand des Zaberwalds“, „Hirsland“, „Waldzell“, „Mariafels“ sprechen für sich selbst. Aber da sind noch andere, teils französischen Klanges wie „Monteport“, das italienischen, „Planvaste“, das rätoromanischen Klang hat, oder es kommt die Schilderung eines Wanderns in den Süden des Landes, das unverkennbar in das Tessin führt. Es ist also wohl die Schweiz, in der der geheimnisvolle Orden der Kastalier seinen Sitz hat, dessen bedeutendste Leistung die Entwicklung des Glasperlenspiels ist, aber eine Schweiz zu der wohl der schwäbisch-alemannische Teil Süddeutschlands mitgehört.

Was dieses Spiel ist, und wie es einmal entstand wird von dem im Jahre 2500 schreibenden Verfasser in den ersten 66 Seiten erläutert für diejenigen, welche etwa keine rechte Vorstellung davon haben sollten. Er schildert ontogenetisch die Vor- und Frühgeschichte des Spiels; geht dann auf den Höhepunkt ein, den es etwa 100 Jahre vor Josef Knechts Zeit erreicht und auf die leisen Zeichen des Verfalls, die in des Letzteren Zeit schon bemerklich werden. Knechts eigener Lebenslauf und sein Bruch mit dem Orden beweisen, daß schon ein Keim in Kastalien steckt, der einmal zum Tode führen wird. Aber auch ein zäher Wille zum Leben muß in ihm blühen, denn zur Zeit des Chronisten lebt der Orden ja immer noch. Ja mit einem Teil seines Wesens ist Kastalien wohl unsterblich und wird es, sollte es auch zu Grunde gehen, in veränderter Form wieder auferstehen. Vielleicht erst spät, vielleicht nach großen Mühen und viel Märtyrertum, aber es wird auferstehen, weil es nichts anderes verkörpert, als den Trieb zum Leben-im — Geist, zur freien Forschung, zum vorurteilslosen und ehrlichen Studium. Nicht mehr allerdings den zum Schaffen. Das Zeitalter ist sich bewußt, ein rein alexandrinisches zu sein. Schöpferische Zeugung in den Künsten ist unerwünscht, Dichten direkt verpönt. Es ist schon ein Zeichen von Knechts beginnender Untreue, daß er 14 Gedichte verfaßt hat, die im Anhang gegeben werden. Ein echter durch-und-durch Kastalier hätte das nicht getan. Im dritten dieser Gedichte enthüllt er ganz das Problem des Ordens. Im dreizehnten gibt er von seinem eigenen Wesen Auskunft, das sich als eines entpuppt, dem stetiger Aufstieg bestimmt ist. Er wird nicht in Kastalien bleiben können:

„Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden . . .
Wohlan denn Herz nimm Abschied und gesunde.“

Diese Gedichte sind ausdrücklich als Werke „des Schülers und Studenten“ bezeichnet, sie haben also mit Knechts Reife nichts zu tun, als daß sie sein Problem vorahnen. Seiner Begabung entsprechend sind sie wortgewandt und auch nicht ohne Klangschönheit, aber zu gedanklich um eigentlich Gedichte heißen zu können. Mehr Dichterisches steckt in den drei sogenannten „Lebensläufen“, die als Letztes dem Buch beigegeben sind.

Vom Glasperlenspiel erfahren wir, daß seine Zeichensprache und Grammatik eine Art hochentwickelter Geheimsprache darstellt, mehrere Wissenschaften und Künste, namentlich die Mathematik und die Musik haben daran teil. Es drückt die Inhalte und Ergebnisse nahezu aller Wissenschaften aus und setzt sie in Beziehung zu einander. Die Zeichensprache besteht also aus einer ungeheuren Zahl von Ideogrammen — ähnlich der chinesischen Schrift — die von den Kennern beherrscht werden und einer unendlichen Zahl von Kombinationen fähig sind. Selbst unter hunderttausenden können sich zwei Spiele nur oberflächlich gleichen. Längst wird es nicht mehr mit Glasperlen gespielt, nur der Name ist ihm von seinem Ursprung geblieben.

Wo soll man die Anfänge des Spiels hinsetzen? Abälard, Leibniz, Hegel haben den Traum gekannt, das geistige Universum in konzentrische Systeme einzufangen. Nicolaus Cusanus hat Sätze geschrieben, in denen die Idee des Spiels schon beschlossen liegt.

Aber die ersten greifbaren Versuche fallen erst in die Periode nach dem Zeitalter, das die spätere Welt das „feuilletonistische“ genannt hat. Man kann den Ton, in welchem Hesse von diesem Zeitalter redet nicht mehr mit Ironie bezeichnen, es ist einfach Zorn, der daraus spricht, und Verachtung. Das Zeitalter in dem Geschwätz-über-alles das Wissen-umweniges ersetzt, in dem das Leben mechanisiert wird, die Moral tief herabsinkt, das Volk glaubenslos und die Kunst unecht wird. Die Zeit, kurz und gut, in der die „Musik des Unterganges“ erklingt, von der schon eines der ersten Bücher Hesses, der *Hermann Lauscher*, handelte, und die dann auch in so großen Kriegen und Wirren endet. Die „Musik des Unterganges“ ertönt, so erzählt ein chinesisches Märchen, wenn eine Zeit zu Ende geht. Man setzte im alten China geradezu den Wohlstand der Musik mit dem des Reiches gleich. Verfiel die Musik, so war das ein sicheres Zeichen für den Niedergang der Regierung und des Staates. Diese Musik ist rauschend, sie strebt nach neuen und seltsamen Klangwirkungen, sie hält laute Töne für schön und Massenwirkungen für interessant, sie überschreitet Maaß und Ziel. Sie ist vor allem nicht heiter. Ist die Musik nicht heiter, so murren das Volk und das Leben wird geschädigt. Die klassische Musik dagegen ist heiter. Die Epoche dieser klassischen Musik reicht nach Knechts Anschauung von 1500-1800. Beethoven, so will es scheinen, hat als erster die Musik des Unterganges angestimmt. Von den Späteren wird nur Schubert mehrmals erwähnt. Von den Musikern des 20. Jahrhunderts scheint sich keiner mehr bis in Josef Knechts Zeiten erhalten zu haben.

Das Glasperlenspiel ist niemals erfunden worden — es ist herausgewachsen aus Gedächtnis- und Kombinationsübungen unter Studenten und Musikanten. Der erste, der mit Hilfe von Glasperlen, die er an einem paar Dutzend Drähten aufreichte, die Formeln fixierte, die musikalischen Notenwerten, philosophischen Grundsätzen, mathematischen Formeln und so weiter entsprachen, sie veränderte, gegeneinanderstellte, abwandelte,

war Sebastian Perrot aus Calw, einer kleinen Stadt am württembergischen Schwarzwald, die außerdem noch die Ehre hat Hermann Hesses Heimat zu sein und später dem Orden einen seiner erstaunlichsten Mitglieder zu liefern, jenen zweiten Hesse aus Calw, Chattus Calvensis II., der in vier gewaltigen Foliobänden ein Werk über „die Aussprache des Lateins an den Hochschulen des südlichen Italien gegen Ende des XII. Jahrhunderts“ hinterließ. Von seinen primitiven Anfängen her hat das Spiel noch immer den Namen behalten „das Glasperlenspiel“, obwohl es längst nicht mehr mit Glasperlen gespielt wird. Calw also ist seine Heimat, im Laufe der Jahrhunderte hat sich seine Pflege über die meisten europäischen Völker ausgedehnt.

Es war ein großer und genialer Mann, ein Schweizer Musikgelehrter und Freund der Mathematik, der dem Spiel eine neue Wendung und damit eine Möglichkeit höchster Entfaltung gab. Sein Name ist untergegangen. Denn längst ist auf die Publizitätssucht des „Feuilletonistischen Zeitalters“ die edle Sitte der Anonymität in künstlerischen Dingen wiedergekommen, wie das Mittelalter sie übte. Der große Mann lebt nur noch unter dem Namen des Lusor oder Jocator Basiliensis fort. Ein Basler also. Und so ist es kein Wunder, daß die Schweiz der Hauptsitz des Glasperlenspiels geworden ist. Durch ihn erhält das Spiel seine eigentliche Form.

Die alte chinesische Schrift erlaubte das Komplizierteste graphisch auszudrücken, mit Hilfe von Ideogrammen, die leicht zu einer allgemein verständlichen, von gesprochenen Idiomen unabhängigen, Zeichensprache ausgebaut werden konnten. Der Jocator erfand eine solche Formelsprache, an welcher zuerst Mathematik und Musik gleichen Anteil hatten. Nach und nach wurden alle Wissenschaften und Künste mit in diese Sprache eingebaut, verschiedene katholische Orden nahmen Interesse daran und auch „der uralte Bund der Morgenlandfahrer“, von dem Hesse in einem früheren Band berichtet hat. Sie bringen ein neues Element in das Spiel, nämlich die Kontemplation. Es war eben dabei in gedankenflüchtiges Virtuositentum zu entarten, als die Kontemplation zu neuer Vertiefung, zu neuer seelischer Hingabe zwang. In diesem Sinne kann man wohl von einer Wendung in das Religiöse sprechen, wiewohl Kastalien nie zum religiösen Orden wurde und in seiner Grundeinstellung stets agnostisch, ja wohl atheistisch, blieb. Durch Kontemplation und Meditation werden die Hieroglyphen des Spiels davor bewahrt zu bloßen Buchstaben zu entarten.

So wird es allmählich zu einer Universalsprache der Eingeweihten, die etwa von englisch oder französisch sprechenden Spielern verstanden wird, auch wenn sie von Deutschen aufgezeichnet wurde. Ja in Frankreich und England erfolgen die ersten Organisationen zur Pflege des Spiels, an deren Spitze jeweils ein Magister Ludi steht. Eine Weltkommission der Magister entscheidet über die Weiterentwicklung des Spiels. Zu Josef Knechts Zeiten scheint indessen diese internationale Zusammen-

arbeit keine Rolle gespielt zu haben. Es ist nie mehr davon die Rede. Auch die Politik Gesamt-Kastaliens scheint nur von der Schweiz aus geleitet worden zu sein, von einem Monsieur Dubois. Josef Knechts Sprachen sind außer Deutsch, Latein und Griechisch noch Chinesisch, aber er scheint weder Englisch noch Französisch beherrscht zu haben und auch in seiner Magister Ludi-Zeit nie Kontakt mit ausländischen Ordensmitgliedern gehabt zu haben.

Die Gemeinschaften, die sich um das Glasperlenspiel als um ihren Mittelpunkt gebildet haben, heißen „die Orden der Kastalier“. Sie pflegen alle Künste und Wissenschaften, vor allem die Musik und leben ziemlich unabhängig in den jeweiligen Ländern. Sie bilden aus den begabtesten Knaben – es ist nicht klar: des Landes oder des Sprachgebiets – den Nachwuchs heran in verschiedenen Schulen und aus diesen wieder eine Elite der eigentlichen Glasperlenspieler. Gelegentlich treten sie auch an Schulen oder Universitäten lehrend in das Leben zurück, führen aber immer die ehe- und besitzlose Existenz von Ordensleuten, die nicht über sich selbst zu entscheiden haben, denen jeder Schritt vorgeschrieben ist und deren einzige Befriedigung darin besteht, der Gemeinschaft wohl gedient zu haben. Die höchsten Stufen, die sie erreichen können, sind die des Ludi Magister, des Magister Musicae, des Vorstandes der Ordensleitung, doch bringt jede höhere Stufe nur größere Pflichten, nicht größere Freiheit.

Wir kommen nun erst zu Josef Knechts persönlichem Leben. Wir wissen wenig von ihm, nichts von seinen Eltern, ja nicht einmal bestimmt, ob er in Berolfingen geboren war, wo wir ihn als Schüler der Lateinschule finden. Anscheinend war er ein Waisenkind. Ein literarischer Vorfahrer von ihm hat wohl einmal Wilhelm Meister geheißt, aber während es Wilhelm nie gelingt in irgendeiner Kunst Meister zu werden, gelangt Knecht ohne Schwierigkeit zu innerer und äußerer Meisterstellung. Beiden ist gemein, daß sie den gegebenen Namen nicht ganz rechtfertigen. Knecht bleibt Knecht nur in dem Sinne, in dem Friedrich der Große der erste Diener seines Staats war. Aber während Wilhelm die Pädagogische Provinz nur streift, verbleibt Josef fast sein ganzes Leben in ihr.

Knecht selbst findet übrigens noch einen anderen Gegenspieler im Orden selbst: Plinio Designori, „den von den Herren stammenden“, der parallel zu Josef eine weltliche Karriere einschlägt. Sie scheitern beide in ähnlicher Weise, nämlich am inneren Mißerfolg bei äußerem Erfolg.

Die Berufung des kleinen Lateinschülers zum Eliteschüler Kastaliens gehört zu den schönsten Szenen, die Hesse geschrieben hat. Sie ist voll vom Licht und vom Klang, vom Tonfall und vom Atem des alten Schwaben, des alten Württemberg vielmehr. Und plötzlich entdeckt man, daß dieses Buch vom Glasperlenspiel, das eine Flucht aus der Gegenwart zweifellos ist, eine Flucht nicht in ferne wolkenhafte Zukunft sondern in das Alte, Gediogene, Vertraute ist, in das Württemberg um 1890, mit

seinen vielen Lateinschulen, seinem Landexamen, den berühmten Klosterschulen in Denkendorf, Blaubeuren, Urach und Maulbronn, mit seinem Tübinger Stift, in dem Hölderlin gewesen war, Hegel, Schelling, Mörike, Waiblinger und so viele andere. Kastalien mit seinen Vorschulen ist ein glorifiziertes, veredeltes, über die Welt reichendes Tübinger Stift. Wie nahe unter der Oberfläche west allenthalben das Latein, das Königlich Württembergische Latein, das mit schwäbischem Tonfall ausgesprochen von einer Unzahl von Pfarrherrn und Lehrern, Regierungsbeamten und Verwaltern gern im Munde geführt wurde. Von dieser schwäbischen Welt ist das Kapitel, das Knechts Schülergeschichte enthält, voll; es ist eine frühe, vorfreudische Welt ohne Kindererotik, eigentümliche Bindungen und schlechte Abreaktionen. Aber in diesem Fall auch ohne Nestwärme, die sonst Hesse meisterhaft wiederzugeben versteht. Knecht ist durchaus parthenogenetisch erzeugt, ohne Haus und Familie.

Um so tiefer ergreift ihn das Erlebnis der ersten Begegnung mit einem Abgesandten Kastaliens: dem Musikmeister. Diese Scene des Werbens des Älteren um den Knaben, des Schülers um den Meister ist, wie gesagt, die erlebteste und echtste des ganzen Buches. In allen Romanen Hesses sind die Geschichten aus der Schulzeit der Helden die besten. Schulung war im alten Württemberg von einer Wichtigkeit, wie nirgends sonst in der Welt. Das schlechte Zeugnis hing einem Menschen sein Leben lang nach. Man konnte sich die Karriere schon in der Tertia endgültig verderben. Die schwäbische Literatur ist voller Schülertragödien. Der alemannische „Grüne Heinrich“ ebenso wie der bayrische Lausbub Ludwig Thomas wissen sich viel besser mit ihren schlechten Schulerfolgen abzufinden.

Knecht ist davon unberührt. Er lernt leicht und bewährt sich überall glänzend. Die „Stube Hellas“ aus *Unterm Rad* hat sich zum „Haus Hellas“ erweitert. Die ganze Luft ist in dem viertel Jahrtausend milder und humaner geworden, trotz des „Zeitalters der großen Kriege“, das dazwischen liegt. Aber im Grunde hat sich nicht allzuviel verändert. Und das überhaupt zeichnet den Roman vor den Zukunftutopien der H. G. Wells, Aldous Huxley und Franz Werfel aus: die Welt hat sich nicht wesentlich verändert. Wir finden, wenn überhaupt eine Abweichung vom Heutigen, dann einen Rückschritt in das Geordnet-Victorianische. Die Maschine spielt keine mörderische Rolle mehr, sie hat merklich an Bedeutung eingebüßt. Wenn Josef Knecht reist, geht er zu Fuß oder er benützt als Glasperlenspielmeister einmal seinen „Wagen“. Auch der Wagen, der ihn zu seiner letzten Fahrt in das Gebirge trägt, ist merklich pferdgezogen, Automobile gleiten rascher durch die Landschaft. Die politischen Verhältnisse scheinen bürgerlich demokratische, mit Partei- aber keinen Klassenkämpfen. Die Welt ist zwar nicht ganz unbedroht, lebt aber in keiner größeren Spannung als am Ende des XIX. Jahrhunderts. Marx scheint vergessen.

In dieser beruhigten und relativ kampffreien Welt lebt der Orden

der Kastalier sein unberührtes und den Leidenschaften entrücktes Leben. Es ist der alte Musikmeister, der Josef den Sinn des Spiels sowie den Sinn des Ordens erklärt. Er ist nichts anderes als das Streben nach Vollkommenheit. Jeder Mensch ist nur ein Versuch, ein Unterwegs nach diesem Ziel: Vollkommenheit. Er soll von der Peripherie weg in das Zentrum streben. Von den zerstreuten Künsten in das Glasperlenspiel, das sie alle umfaßt. In das Vollkommene, das nur deswegen ruhiger scheint als des Leidenschaftliche, weil man die Flamme seiner Glut nicht immer sieht. Eine Lehre darüber hinaus gibt es nicht.

Diese Belehrung geschieht, als der jetzt herangewachsene Josef mit einem Kameraden den alten Musikmeister in Montepoort besucht, nach welchem Besuch er zum Abschied ein Heft mit Bachschen Choralvorspielen geschenkt bekommt, der Kamerad aber eine „zierliche Taschenausgabe des Horaz“; für einen Kastalier würde je weder Pindar noch Catull gepaßt haben.

Jetzt kommt er nach Waldzell, an den Hauptsitz der Glasperlenspieler. Die Würfel sind schon ziemlich eindeutig in eine Richtung gefallen. Zwar ist er noch immer nur höherer Schüler, aber es ist der Glasperlenspielermeister selbst, der im Spieldorf amtiert, das der kleinen Stadt Waldzell angehängt ist, mit seinen Luseres, seinem Archiv und der Festhalle. In wenigen Sätzen wird die kleine Stadt geschildert mit Handel und Wandel, Hunden und Kindern, mit Gerüchen nach Kaufläden und Handwerkern, mit bärtigen Bürgern und dicken Frauen hinter den Ladentüren, spielenden und johlenden Kindern und spöttisch blickenden Mädchen. Sie erinnert ihn an die Stadt seiner Kindheit Berolffingen, es scheint also weder Russifizierung noch Amerikanisierung den Charakter des Landes verändert zu haben.

Die Schule selbst lebt ganz für sich unter einem Rektor, der einen unverkennbar schweizerischen Namen führt: Otto Zbinden. Knecht macht nun Übungen im Meditieren, hauptsächlich aber beschäftigt er sich mit Musik, angeregt durch einen Mitschüler, Carlo Ferromonte, einen Liebhaber der Musik aus der Zeit um 1700, Couperins, Purcells und anderer. Er liest auch deutsche Philosophie, besonders Leibniz, Kant und die Romantiker.

Aber eine wichtige Freundschaft bildet sich nach vielen Kämpfen mit seinem Gegenspieler, Plinio Designori, der, so wie Josef von vorneherein für den Orden, so von vorneherein für die Welt bestimmt ist. Er ist in Kastalien nur ein Hospitant, der Sohn eines vornehmen, um den Orden verdienten Hauses, der nach seiner Schülerzeit in die Welt zurückgehen wird, der sie auch in seinen Ferien immer wieder kennen lernt. Plinio gefällt sich in wilden Angriffen auf Kastalien, seine Grundsätze und Einrichtungen. Hier ergreift der Autor die Gelegenheit, die Kritik der Außenwelt am Orden zu Wort kommen zu lassen. Knecht entwickelt sich nun an ihm zum Verteidiger Kastaliens. Aber während der Autor uns Plinios Angriffe recht ausführlich gibt, unterschlägt er uns fast ganz Josefs Entgegnungen.

Designoris Meinung ist etwa folgende: der Orden ist eine Schweiz innerhalb der Schweiz. Er betrachtet die Welt durch die Fenster eines Speisewagens: sein Tisch ist immer gedeckt. Er ist verbildet und lebensfremd, sein Geist ist hochmütig und scholastisch. (Wenn wir uns der Tätigkeit des Chattus Calvensis II. erinnern, scheinen die Vorwürfe nicht ganz ungerechtfertigt). Die Lehrer, sagt Plinio, bilden eine Priesterkaste, die Schüler eine gegängelte und kastrierte Herde. Resignierte Unfruchtbarkeit sei das Zeichen des Ordens. Dagegen stellt er die reale Welt, in der zärtliche Mütter und Kinder, Hungernde und Armenhäuser, Zeitungen und Wahlkämpfe existieren.

Kastalien, das sehen wir aus diesem Streit, ist eine zweite Welt, die über und neben der anderen lebt, eine geistigere sicherlich, eine von feinerer Qualität vielleicht, aber auch eine ein wenig künstliche, die wie alles künstliche geschlossenen Raumes bedarf, ein scharfgeistiger Homunculus ohne viel Leiblichkeit, eine Welt, die des Schutzes und der Aufsicht beständig bedürftig ist. Und wie Kastalien im Schwabenland vor 50 Jahren recht sichtbar am Tageslicht lebte und webte, so sind Stücke davon selbst in unseren härteren Zeiten noch vorhanden. Es ist doch wohl so, daß Kastalien dem Leben wichtig und nötig ist, daß die kleine Welt der Studien der großen draußen dient, ihr die Lehrer, die Methoden, die Bücher gibt, für die Reinhaltung der geistigen Funktionen sorgt und die Moral der Forschenden aufrecht erhält.

Aber e t w a s kann gegen das Kastalien des Jahres 2250 eingewendet werden und das ist seine Unfruchtbarkeit. Die ehelosen Ordensbrüder scheinen alle ein wenig monströs, es fehlt ihnen durchaus der Eros. Ihre kalte Höflichkeit untereinander und nach außen ist manchmal schwer zu ertragen und wäre der Altmusikmeister nicht in dem Buch, von dem man fühlt, daß er lieben kann, wären alle diese Leute ohne Geheimnis, diese nur-geistigen Körperlosen alle miteinander an einem Ort zu verdammen: in Dantes Limbo.

Was wäre der Wilhelm Meister ohne Philine, ohne den Harfner, vor allem ohne Mignon! Sehr cavalièrement geht Hesse über die natürlichen Regungen seiner Geschöpfe weg: die Mädchen möchten Studenten ja gern, sie wüßten von vorneherein, sie könnten sie nicht heiraten. So knüpften sich Liebesbeziehungen leicht genug an und lösten sich ohne Schmerz.

Das Zeugen ist also den Kastaliern verboten und somit vor allem auch das Gedicht. Nur das Analysieren von Gedichten ist erlaubt, nur das Reproduzieren von Musik, nicht das Schaffen. Ein edler Verzicht, aber ein bitterer. Nur reiner Alexandrinismus ist erlaubt: durchforschen, anmerken, excipieren. Als Trost und Kompensation: Meditation und das Glasperlenspiel. Auch dieses nicht im Rausch gezeugt, nein in gefaßter Nüchternheit konzipiert, aus dem gelehrten Kopf, nicht aus dem heißen Herzen. Eine trostarme Welt — so wenigstens will es uns, früh lebenden Barbaren des 20. Jahrhunderts erscheinen!

Knecht ist der erste in seiner Zeit, der seine Schlüsse daraus zieht und zurückgeht in das Leben. Das Leben, das er nicht kennt und dem er sich wenig gewachsen zeigt.

Auch Hesse war nicht gesonnen sein Geschöpf so rein glasperlen-spielmäßig in die Höhe kommen zu lassen. Am Ende seiner Lehrjahre schickte er ihn ebenfalls in die Welt hinaus. Aber allerdings auch wieder in eine gehegte und ein wenig künstliche, nämlich in ein Kloster. Josef wird als Instruktor im Glasperlenspiel in eine Benedictiner-Abtei geschickt mit der Kastalien freundschaftliche Beziehungen zu unterhalten wünscht. Was er wirklich soll, offenbart ihm die Leitung erst zwei Jahre später: nämlich die Liebe und Freundschaft des Paters Jacobus gewinnen, der im Kloster Mariafels lebt, Historiker des Ordens und zugleich einer der wichtigsten, aber verborgensten Männer im Dienste der römischen Diplomatie. Durch Pater Jacobus hofft man später mit der Kirche in ein festeres und vertrauterer Verhältnis zu treten. Der atheistische Orden wird möglicherweise bald in Kämpfen mit anderen Mächten Seite an Seite mit Rom zu fechten haben.

So stehen sich Jacob und Josef wieder einmal gegenüber. Der eine wissend, erfahren, mißtrauisch, voraussehend und doch mit dem Wunsch den Jungen bilden, fördern, überzeugen und dann auch leiten zu können. Der Junge mit den Waffen kämpfend, mit denen Jugend über Seelen siegt und er siegt auch besser als zu erwarten war, wiewohl des Paters Mißtrauen gegen Kastalien nie völlig einschläft. Und in dem einzigen Gespräch der beiden, das wiedergegeben wird, bleibt dieser, ähnlich wie früher Plinio, der Überlegene.

...

Der Pater erkennt darin an, daß Kastalien es ernst meint, daß es das Spiel zu einem Mittel der Erbauung erhoben hat. Fast zu einem Sakrament. Aber „Sakramente entstehen nicht aus solchen Bemühungen, das Spiel bleibt Spiel.“

Josef: „Sie meinen Pater, es fehle uns das Fundament der Theologie?“

Pater: „Ach, von Theologie wollen wir gar nicht reden, davon seid ihr noch allzuweit entfernt. Es wäre euch schon mit einigen einfacheren Fundamenten gedient, mit einer Anthropologie zum Beispiel, einer wirklichen Lehre und einem wirklichen Wissen vom Menschen. Ihr kennt ihn nicht, den Menschen, nicht seine Bestialität und nicht seine Gottesbildschaft. Ihr kennt bloß den Kastalier, eine Spezialität, eine Kaste, einen aparten Züchtungsversuch.“

Knechts Antwort wird nicht gegeben, vielleicht weil das ganze Buch sie gibt. Sie könnte nur folgendermaßen gelautes haben: Die Menschheit ist hoffnungslos, wir wissen das so gut wie ihr, triebgebunden, dumm und leidend zugleich. Man kann ihr nicht helfen. Ihr haltet euch an die Gnade von oben — wie selten manifestiert die sich, was läßt euer Gott nicht alles zu? Wir halten uns an die wenigen, die eben dessen fähig sind, was ihr Gottesbildschaft nennt, die Begnadeten, denen bei ihrer Geburt das Wunder der Begabung, der Reinheit, des inneren Adels

geschah. Diese lesen wir aus unter Zehntausenden, schützen sie in unseren geistigen Burgen, halten das Störende fern und erzeugen so eine Elite, die immerhin doch Vorbild sein kann. Sie wenigstens ist doch vorhanden und wandelt im Fleische.

Seine Aufgabe die Freundschaft Pater Jacobus' zu gewinnen hat Knecht glänzend erfüllt. Er kehrt heim zu den Lusores, gerade rechtzeitig, um dem tragischen Festspiel beizuwohnen, während dessen Verlauf der Spielmeister stirbt, Thomas von der Trave. Thomas von der Traves Wesen ist so deutlich gekennzeichnet, der gegebene Name bezeichnet ihn so genau, daß wenig über ihn gesagt zu werden braucht. Seine distancierte Würde, sein zart ausgebildeter Sinn für Formen haben ihn zu einem Regenten und Repräsentanten gemacht, wie ihn das demokratisch angelegte Kastalien nicht zu allen Zeiten hervorbrachte. „Schien seine Person,“ heißt es, „den Bezirken der Leidenschaft, der Liebe, der Freundschaft entrückt, so war sie ein desto geeigneterer Gegenstand für das Verehrungsbedürfnis der Heranwachsenden.“ Ein ferner und kühler, aber überlegener Herr ist es, der Kastalien da verloren geht und sicher einer, der dem hohen Amt, das er verwaltete, seine ganze Würde zu wahren verstand.

Sein Nachfolger wird nun, noch nicht vierzigjährig, Josef Knecht. Er erweist sich als seinem schweren und recht mühevollen Amte durchaus gewachsen und viel ist über seine Tätigkeit als Meister des Spieles nicht zu berichten, eben weil sie eine so durchaus genügende und lobwürdige war. Das Würdige beschreibt sich, bekanntlich, nicht.

Die Seiten, welche die Zeit seiner Amtsdauer beschreiben, wären ein wenig enttäuschend und in Gefahr gegen das Vorhergehende abzufallen, wenn sie nicht eine höchst merkwürdige und durchaus ungewöhnliche Geschichte umfaßten: die Verklärung und den Tod des alten Musikmeisters, des Mannes, der seinerzeit den kleinen Schüler Josef dem Orden zugeführt hatte. Es ist kein Zweifel möglich: was wir da geschildert bekommen und miterleben ist Verklärung und Tod eines Heiligen, eines Heiligen, der nicht an Gott glaubt. Ein Wunder entwickelt sich gewissermaßen von innen heraus. Die Reinheit und das heiligmäßige Leben des Greises führte zu einer zunehmenden Durchleuchtung, einem Ausenden von Strahlen, mit dem eine langsame weitgehende Verwandlung der ganzen Person verbunden ist. Aus immer tieferer Zurückgezogenheit, aus Schweigen und stiller Freundlichkeit entwickelt sich dieses Leuchten von innen her immer heller und immaterieller. Josef ist tief erschüttert, als er erkennt, daß ein Heiliger und Vollendeter ihm erlaubt eine Stunde an seinem Glanze teilzunehmen.

Wohin soll Kastalien das Phänomen tun? Cadlo Ferromonte, jetzt Bibliothekar der berühmten Monteporter Musiksammlung, ist in Verlegenheit. Wie es benennen? Wo, vor allem, es registrieren?

Josef findet eine halbe Lösung: „Wenn wir Kastalier auch keine Konfession und keine Kirche haben, so ist Frömmigkeit doch nichts uns

unbekanntes. Gerade der Altmusikmeister ist immer ein durch und durch frommer Mensch gewesen. Und da es Berichte von Begnadeten, Vollendeten, Strahlenden und Verklärten in vielen Religionen gibt, warum sollte auch unsere kastalische Frömmigkeit nicht einmal zu dieser Blüte kommen?“

Also Heiligkeit ohne Gott! Eine Heiligkeit, die von Menschen gewissermaßen hinaufstrahlt in das Universum. Eine Selbstvergöttlichung ohne Hilfe — ohne das „schlechthinige Abhängigkeitsgefühl“, das nach Schleiermacher das Wesen der Religion darstellt!

Wir erleben eines der schönen Festspiele mit, das Josef als Glasperlenspielmester veranstaltet, das Chinesenhausspiel, ein höchst gelungenes und meisterhaftes Kunstwerk, an dem wir einiges vom Wesen des Spieles besser kennen lernen. Sonst erfahren wir von Knecht, daß er sich historischen Studien zuwendet, sich hauptsächlich mit dem Werke des Paters Jacobus über den Benedictiner-Orden beschäftigt und ein amüsanter Gespräch mit dem skurrilen Freund Fritz Tegularius ist wiedergegeben, in dem dieser Weltgeschichte einen endlosen, geist- und spannungslosen Bericht über die Vergewaltigung des Schwächeren durch den Stärkeren nennt. Die zeitlose Geschichte des Geistes mit ihr auch nur in Verbindung bringen zu wollen, sei eigentlich schon Verrat am Geist und erinnere ihn an eine im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert weitverbreitete Sekte, welche allen Ernstes des Glaubens gewesen sei, die den Göttern dargebrachten Opfer der alten Völker samt diesen Göttern, ihren Tempeln und Mythen, seien, gleich allen anderen hübschen Dingen, die Folgen eines berechenbaren Zuwenig oder Zuviel an Essen und Arbeit, Resultate einer aus Arbeitslohn und Brotpreis zu erreichenden Spannung, die Künste und Religionen seien Scheinfassaden, sogenannte Ideologien, über einer lediglich mit Hunger und Fressen beschäftigten Menschheit gewesen!

Am Ende des ersten Bandes finden wir Knecht also auf der Höhe seines Wirkens, alle Wünsche, die er auf Erden haben kann, sind ihm erfüllt und in der Verklärung und Transsubstantiation des Musikmeisters erlebt er, daß das Äußerste und Denkbare-Höchste einem Mitkastalier und Gleichstrebenden geschieht und also wieder geschehen kann.

Trotzdem kehrt er um, und der zweite Band ist dieser Wende in seinem Leben gewidmet.

Dieser Band ist nur äußerlich so stark wie der vorhergehende. Tatsächlich endet Josef Knechts Geschichte schon auf Seite 237, die nächsten 205 Seiten enthalten Knechts Gedichte und drei von den sogenannten „Lebensläufen“, die junge Kastalier von Zeit zu Zeit zu entwerfen bekamen. Diese „Lebensläufe“ sind Erzählungen von Leben, welche die Verfasser in vergangenen Zeiten unter veränderten Umständen geführt haben könnten. Sie dienen der Selbsterkenntnis der Verfasser und sollen der Behörde weitere Einblicke in das innerste Wesen des Schülers gewähren. In zwei von ihnen erweist sich Knechts Erzählungskunst durch-

aus als der seines Verfassers gewachsen, die mittlere ist ein wenig schwächer und konstruierter. Man ersieht aus ihnen, daß Knecht sein Schicksal als zwanghaft und vom Fatum bestimmt empfunden haben wird, aber keiner von ihnen läßt die Wendung in seinem Leben vorausahnen. Einige von seinen Gedichten sind darin viel deutlicher.

Es verhält sich nämlich folgendermaßen, daß Knecht den Kreis der Möglichkeiten, den ihm das Amt gab, durchschritten hat, daß es für ihn nichts mehr zu hoffen und zu erstreben gibt. Er hat noch immer Freude am Lehren und Erziehen, aber diese Freude wäre nur noch groß, wenn die Schüler jünger und somit wirklich bildsam wären, jünger als sie dem Glasperlenspielmeister erreichbar sind. Erwachsene sind im Innersten unerziehbar, er wünscht sich Knaben zu Schülern und damit ist der erste Schritt zur Flucht getan.

Bald sucht er ernsthaft den Weg ins Freie. Der einzige Bekannte, den er in der Welt besitzt, ist Plinio Designori und zur rechten Zeit, nach langer Trennung, begegnet er ihm wieder. Plinio ist verändert, gealtert, Leiden hat den Ausdruck seines Gesichts geädelt. Die Trauer der Welt, die aus Plinio spricht, sieht den Kastalier Knecht an. Als Männer mittleren Alters waren sie fremd auseinandergegangen, jetzt nähern sie sich einander wieder. Plinio, der junge und ehrgeizige, hatte die väterliche Tradition verlassen und sich selbst sein Schicksal schaffen wollen, er hatte sich einer ausgesprochen oppositionellen und modernistischen Partei angeschlossen, die ein „Volksredner von großer, blendender Wirkung“ führte. Er wechselt völlig seinen Kreis, verheiratet sich mit der Tochter des Volksführers und bricht mit seinem Vater. Im Alter werden wird ihm alles zweifelhaft, der politische und weltanschauliche Enthusiasmus der Jugend beruhigt sich. Seine Ehe wird nicht direkt unglücklich, ist aber doch voller Spannungen und Widerstände, die vor allem hervorgerufen sind durch das schwierige Wesen des einzigen Sohnes, Tito, dessen Verhältnis zum Vater sich dauernd verschlechtert. Designoris Haltung ist eine ernste, schwere und melancholische geworden. Allmählich stellt sich heraus, daß er den umgekehrten Weg geht: der Weltmensch sehnt sich zurück nach Kastalien, nach Kastalien mit all den Fehlern und Mängeln, die ihm anhaften mögen wie jeder menschlichen Schöpfung. Er hat versucht Welt und Kastalien zu versöhnen und in sich zu vereinen, es ist nicht gelungen. Der Orden ist ihm so unerreichbar wie die verlorene Kindheit. Für ihn gibt es jetzt den Weg zurück nicht mehr in der Wirklichkeit. Er stellt sich Kastalien in all seiner Schwäche vor Augen; er nennt es bemitleidenswert und verächtlich, die Kastalier Kastrierte, künstlich in einer ewigen Kindlichkeit Zurückgehaltene, in einer leidenschaftslosen, sauber umzäumten, wohlaufgeräumten Spiel- und Kindergartenwelt Lebende, wo sorgfältig jede Nase geputzt und jede unbekömmliche Gefühls- und Gedankenregung beschwichtigt und unterdrückt wird, wo man lebenslänglich artige, ungefährliche, unblutige Spiele spielt und jedes große Gefühl, jede echte Leidenschaft sofort durch

meditative Therapie kontrolliert und neutralisiert. Plinio dagegen hat den Leidenschaften nachgegeben, getrunken und ein unbeherrschtes zwischen Glück und Angst flackerndes Leben geführt. Er gesteht, er brauche auch jetzt noch allerhand Betäubungsmittel.

Knecht erwidert: Du bist viel zu stolz auf deine Weltlichkeit und deine Traurigkeit, als daß du sie durch etwas Vernunft und Weisheit und Meditation erleichtern möchtest – und doch hat eine heimliche und unzählbare Sehnsucht nach uns und unserer Heiterkeit und Gelassenheit dich all die Jahre geführt und gezogen. Heiterkeit und Gelassenheit ist es was Kastalien zu bieten hat, Kult der Wahrheit, Kult des Schönen, Wissenschaft, Verehrung und Besinnung in der Form der Meditation. Festliches Darbringen eines Selbstopfers, das ist Kastaliens innerstes Wesen.

Trotz dieses Eintretens für Kastalien ist Knechts Entschluß den Orden zu verlassen längst gefaßt. Er entsendet ein Schreiben an die Ordensleitung in dem er ausführt:

In der Gesellschaftsgeschichte geht es stets um den Versuch der Adelsbildung, eine Herrschaft der Besten. Immer wieder werden Aristokratieen geschaffen, die der Gefahr der Korruption verfallen. Hat uns Kastalier nicht schon die charakteristische Adelskrankheit, der Dünkel, der Standeshochmut, die Besserwisserei, das undankbare Nutznießertum ergriffen? Kastalien empfängt mehr vom Lande, das es erhält, als es zurückgibt in Gestalt von Lehrern und Erziehern. Als Schlußwort führt er einen Satz des Paters Jakobus an:

„Es können Zeiten des Schreckens und tiefsten Elends kommen. Wenn aber beim Elend noch ein Glück sein soll, so kann es nur ein geistiges sein, rückwärts gewandt zur Rettung der Bildung früherer Zeit, vorwärts gewandt zur heiteren und unverdrossenen Vertretung des Geistes in einer Zeit, die sonst gänzlich dem Stoff anheim-fallen könnte.“

Ein Fehler von Seiten des Autors scheint mir darin zu liegen, daß er Knecht mehrfach auf die kommenden Gefahren deuten läßt, die dem Orden drohen. Dann aber dürfte er als Kapitän das bedrohte Schiff nicht verlassen. Kastalien bekäme auch seinen Sinn und seine Aufgabe in dem Augenblick zurück, da es bedroht wäre und dann hätte es Personen wie den tapferen und begabten Josef Knecht doppelt nötig. Hesse hätte die Zukunft Kastaliens als unbedroht, das geistige Erbe, auch in der Welt, als ungefährdet darstellen sollen, dann erst wäre Knechts Schritt ein wirklich völlig heldischer, zu billigender und nötiger gewesen.

Am Morgen nach der letzten Auseinandersetzung mit dem Ordensleiter wandert der ehemalige Glasperlenspielmester zu Fuß ab und trifft andern Tags in der Hauptstadt ein, bei Plinio Designori.

Er soll zunächst dessen schwer erziehbaren Sohn Tito übernehmen und mit ihm in einem Ferienhause in den Bergen einige Monate verbringen. Abgeschiedenheit sei für Freund und Sohn jetzt förderlich und

Tito sei ein großer Liebhaber der Berge. Man erwartet den Jungen im Zimmer, aber er bleibt unauffindbar. Er ist allein voraus in die Berge. Es findet sich ein Blatt Papier, auf dem er erklärt hat, er möchte die schöne kleine Reise noch allein, nicht schon als Beaufsichtigter und Gefangener machen.

So fährt Knecht am nächsten Morgen allein nach Belpunt, aus der Hauptstadt und Niederung den Vorbergen und weiter dem Hochgebirge entgegen, aus dem späten Sommer in den Herbst. Am Mittag beginnt der große Aufstieg in Kurven durch den schon spärlicher werdenden Nadelwald in steinere, immer strenger werdende Gebirgswelt — in den Winter hinein, auch in den seines Lebens, denn dieses ist zu Ende. Es hatte Sinn und Aufgabe in Kastalien gehabt, dort war er sicher und Fehler des Verhaltens waren ihm nicht unterlaufen.

Hier aber handelt er sinnlos, läßt sich seine Handlungen von einem Unreifen diktieren. Aus der scheinbaren Fülle in ihm und um ihn fühlen wir plötzlich er ist fertig.

Der ihn oben in dem strengen und finsternen Steinhaus im Hochgebirg empfängt ist Hermes Psychopompos oder vielmehr seine Knabengestalt als Telesphoros und er macht es kurz. Eine Nacht noch mit merkwürdiger Ermüdung, Schwindel und lästiger Schwäche des Herzschlags, hervorgerufen durch die ungewohnte Höhe. Vor Sonnenaufgang trifft er dann Tito am See und läßt sich ein in ein sinnloses Wettschwimmen im eisigen Wasser, dem der ungeübte Fünfzigjährige erliegen muß.

Dies ist nicht viel mehr als ein Röntgenbild, das Skelett des Romans. Ich kann nur hinzufügen, daß es mit blühendem Fleisch umkleidet ist und daß trotz des entlegenen Stoffs der Duft des Lebens uns stark und überzeugend daraus entgegenschlägt. Wie wenige Seiten sind zum Beispiel Tito Designori gewidmet und wie vollrund tritt sein Bild aus dem Buch! Hesses Sprache hat sich zu großer natürlicher Meisterschaft entwickelt. Die Sätze sind weder lang noch kurz, der Stil weder gehoben noch allzu kunstlos. Man bemerkt ihn nicht, er paßt sich dem zu sagenden widerstandlos und völlig an. Weder puristisch noch reich an Fremdworten fließt er gleichmäßig und voll und ermüdet auch in den schwierigsten Auseinandersetzungen den Leser nicht.

Viele Ströme fließen in der Erzählung vom Glasperlenspiel zusammen, die alle schon in Hesses Dichtung eine Rolle gespielt haben. Der Roman wirkt wie eine oberste Kuppel, ein beherrschender Dom über dem Unterbau seines Werks. Er faßt alle Anlagen und Motive noch einmal zusammen und krönt sie: Camenzinds mißlingendes Dichtertum, die Fragen des unreifen Berthold an den Pater Paul, die zahlreichen Schülergeschichten besonders die aus *Unterm Rad*, Motive aus *Hermann Lauscher* und *Demian* tauchen auf und sogar Nachklänge von Knulps fröhlichem Vagantentum werden hörbar, Narciß und Goldmund treten sich noch einmal gegenüber und Siddhertas Indien spielt hinein, die Landschaft liegt in denselben Grenzen, durch welche die Morgenland-

fahrer zogen, und die Spannung der Eltern über dem Kind aus *Roßhalde* wiederholt sich. Vier Hauptströme aber speisen gemeinschaftlich die Kastalischen Gebiete: der schwäbisch-pietistische Einfluß, aus Hesses Elternhaus stammend, bemerkbar in Knechts Verehrung für Johann Albrecht Bengel, der sogar für die Ahnentafel des Ordens anektiert wird, das Katholische, das ihm früh in der Figur des Heiligen Franziskus entgegengetreten war, die Lust an der Musik und vor allem China. China war Hesses alte Liebe. Aber in erster Linie hat er wohl den Ausgaben und Übersetzungen Richard Wilhelms seine Kenntnis chinesischen Denkens zu verdanken, der Auswahl aus den Büchern der Urkunden, dem Shu-Ging, der Lieder, dem Shi-Ging, und der Wandlungen, dem berühmten I-Ging, besonders aber dem Tao-te-King des Laotse, dessen Einleitung er wohl die Geschichte des „Älteren Bruders“ in seinem Bambusgärtchen verdankt. „In der Nähe von Tsingtau liegt ein Gebirge namens Lao Schau, das in der chinesischen Literatur weithin gerühmt wird als Insel der Seligen. Romantische Felsenklüfte umschließen verborgene Klöster, die aus ihrem Versteck von Bambushainen und inmitten einer teilweise fast subtropischen Flora den Blick aufs weite blaue Meer eröffnen. In dieser Bergeinsamkeit hat schon mancher hohe Beamte . . . seinen Frieden gefunden in Betrachtung einer reinen Natur und in Beschäftigung mit den Sprüchen des Taoteking.“ Und nicht weit davon finden wir den Grund für die Transfiguration des Altmusikmeisters: „Wahren Wert erhält ein Wesen dadurch, daß es infolge seiner Berührung mit den Tiefen des Weltgrundes in eigenem Licht zu leuchten vermag.“ Echtes Licht allerdings, bedarf nicht der Anerkennung durch die Menschen, es schämt sich fast seines Glanzes.

Der äußerlich zum Chinesen gewordene „Ältere Bruder“ ist sogar in seinem Namen dem Verfasser des Taoteking nachgebildet, denn Lao Tse heißt nichts anderes als „der Alte“, „alter Gelehrter“, möglicherweise auch „altes Kind“.

Aber eine Frage erhebt sich wohl in jedem Leser: Hat das unvermittelte Abbrechen der Geschichte von vorneherein in Hesses Plan gelegen? Ist es ein Ergebnis der Ermüdung des Autors, der Übersättigung mit seinem Stoff? War nicht erst die Absicht vorhanden, Knechts Leben und Wirken in der Welt darzustellen? Wäre diese Darstellung nicht nötig für die Ökonomie des Romans, der nun zu schwer nach der kastalischen Seite hängt, da doch alles auf eine Ballance zwischen Kastalien und Welt hinauszulaufen schien?

War nicht Lehre und Sinn des Buches, daß der Mensch eben nie ganz „nur“ sein kann, nur Hirn, nur Magen, nur Produktiver, nur Genießender? Im *Steppenwolf* hatte Hesse schon nachdenkliche Sätze darüber geschrieben, nicht einmal nur Steppenwolf zu sein ist ihm vergönnt. Das Leben, wenn es zu Fülle und Rundung kommen soll, verlangt Mischung der Teile, verlangt nicht das Extrem, sondern so beschämend es für unser Selbstgefühl sein mag: die Mitte. Es mag uns trösten, daß

Goethes Leben uns darin Vorbild sein kann. Wir stehen zwischen Teufel und Engel. Wer zu sehr nach Übermenschentum strebt ist in Gefahr in Untermenschentum zu verfallen. So, in ihrer Weise, die unfruchtbaren Kastalier. Aber dann hätte Knecht ja das Kastalische wirklich überwinden müssen in einem fruchtbaren Leben in der Welt!

Dazu kommt noch eine Frage: sind die Kastalier denn überhaupt Kastalier? Mit welchem Recht führen sie diesen Namen? Aus dem kastalischen Quell tranken die Dichter Begeisterung, den Kastaliern aber ist das Dichten verboten, von Malerei und Bildhauerei ist nicht die Rede, sie sind zu schöpferisch. Reproduzierende Musik und das Spiel mit den Ideogrammen des Glasperlenspiels ist das einzige, das bleibt. Hesses Kastalien hat schwäbischen und römischen, indischen und chinesischen Geist, es ermangelt durch und durch des griechischen. Als „alexandrinischen Orden“ hätten sie ihr Wesen klar enthüllt, als „Kastalier“ verstecken sie sich hinter falscher Fassade. Die seelische Erstarrung unter den Oberen erreicht fast byzantinische Formen. An der Spitze gibt es nicht einmal mehr Freundschaft, Zuneigung im Verkehr ist völlig ersetzt durch eine raffinierte Komplimentierkunst, die besonders Thomas von der Trave meisterlich beherrscht.

Der noch junge, über den Sinn des Spiels nachgrübelnde Knecht hatte sich einmal notiert: „Das Ganze des Lebens, des physischen wie des geistigen, ist ein dynamisches Phänomen, von welchem das Glasperlenspiel im Grunde nur die ästhetische Seite erfaßt, und zwar erfaßt es sie vorwiegend im Bild rhythmischer Vorgänge.“

Rhythmische Vorgänge sind aber schöpferische und zeugerische, niemals erkenntnismäßige und geistige. Das Geistige (in dem Klagesschen Sinn, in dem es hier gebraucht wird) ist analytisch. Rhythmische Bewegungen führen zum Taumel, zur Extasis, zur schöpferischen Musik, zur Dichtung. Die Ordensleitung aber schließt ihre Kastalier von all dem aus, was sich aus dem Rhythmus entwickelt. Hier klappt ein Widerspruch, es geht um letzte Fragen nach Wesen und Zweck der Kunst. Was bedeutet sie im Leben der Menschheit? Hesses großer Landsmann in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“ erklärt ihren Ursprung aus der Freude am Schein, der Neigung zum Putz und zum Spiele. Dasselbe scheinen die Kastalier zu glauben und so kommt der Gewissenszwiespalt in Knecht, wie darf er einem bloßen Spiele sein Leben widmen? Wenn die Kunst aber etwas anderes ist: erhabenste Sprache der Menschheit, höchstes Mittel des Preises, letztes Instrument der Auseinandersetzung zwischen ihr und Gott; wenn das Wort des Dichters, wie Hölderlin sagt, „tödlich factisch“ wird, das heißt unmittelbare Realität aussagt, stärker und wirksamer als die graubleibende Wirklichkeit der Alltagswelt, dann wäre Knechts Abwendung nichts anderes als ein Ausweichen aus geheiligten Bezirken in profane. Daß der Gott ihm das nicht durchläßt und in der Verkörperung Tito Designori ihn kurzerhand bestraft, wäre dann allerdings der einzig mögliche und ge-

rechte Ausgang der Erzählung von Josef Knecht. Kastalien hätte in seinem edelsten Vertreter versagt, weil das Eroslose und Unzeugerische, der parasitische Selbstgenuß, niemals genügen kann. Ist die irdische Liebe nicht gegönnt, sei es die himmlische Glut, denn:

Eine Welt zwar bist du, o Rom, doch ohne die Liebe

Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.

Aber der Roman enthält einige deutliche Hinweise, daß tatsächlich im Plane des Dichters Knecht ursprünglich in ein fruchtbares Weltleben geführt werden sollte, die deutlichsten enthalten die drei „Lebensläufe“. Der erste weist auf einen Schluß, in dem Josef Knecht, idealistischer Reformator und Führer es auch in der Welt noch einmal zu hoher und einflußreicher Stellung bringt, aber schließlich einem Aufstand des Volkes erliegt, als er einer einsetzenden „Periode der Dürre“ nicht steuern kann, in der alle Dämonen gegen ihn sind. Die Tätigkeit als Lehrer Tito Designoris kann nur einen Neu-Anfang bedeutet haben. Knecht mußte seiner Anlage nach wieder empor, denn Verzicht und Bescheidung sind keine Lösung in einem solchen Buch, das von vorneherein von bewußtem Verzicht handelt. Auch das 13. Gedicht, das Knecht selbst charakterisiert, bestimmt ihm ein anderes, volleres und stetig aufsteigendes Schicksal und der „Josef Famulus“ in der zweiten Geschichte flieht aus seiner vertrauten Einsiedlerei, wie Knecht es später tun sollte. Er sucht Dion „Pugil“, den Kämpfer, um sich einen Herrn und Dominus zu schaffen. Pugil muß für den Demiurgen – von dem es zweifelhaft ist, ob er Gott oder der Teufel ist – Krieg führen und Blut vergießen und dies ist wohl eine Vorahnung Knechts für den Fall seiner Rückkehr in den Dienst des Weltgotts. Auch der „Dasa“ des dritten Lebenslaufes gerät in Herrscherstellung, Krieg und Niederlage. Dann erkennt er, daß alles nur Schein ist.

War das nicht der ursprüngliche Inhalt des zweiten Teils, der nun merkwürdig verkürzt und wie abgeschnitten kein Gegengewicht gegen den ersten bietet? Dann wären Leben in freiwilliger Unfruchtbarkeit und Leben in zeugerischem Schaffen einander gegenübergestellt und hätten ihre Lösung gefunden in der Erkenntnis, daß alle beide zum Schleier der Maja gehören, die Versöhnung von „Persona“ und „Anima“ hätte stattgefunden.



EIN KOMMENTAR ZU THOMAS MANNS

„DOKTOR FAUSTUS“

FREDERICK C. SELL
Mount Holyoke College

Das südliche Kalifornien ist ein Land tropischer Fülle und heißer Wüstendürre. Kein Europäer, der dort gewesen ist, wird sich des Gefühls haben erwehren können, wie unendlich weit diese pazifische Landschaft von Europa entfernt ist und es scheint fast unmöglich, daß eines empfänglichen Menschen Einbildungskraft sich von dort in das graue Elend Deutschlands zurückversetzen könnte. Franz Werfel jedenfalls hat das nicht gekonnt. Sein nachgelassener Roman *Stern des Ungeborenen* erschüttert als Beweis für des Dichters Entwurzeltheit: losgelöst von der Vergangenheit, unheimisch in der neuen Umgebung gründet seine Einbildungskraft sich eine neue, außermenschliche abstruse Welt.

Man muß sich diese Not der Entfernung und Entwurzelung gegenwärtigen, wenn man Thomas Manns neuestes Werk würdigen will. Er hat seine Phantasie zurückgezwungen in das Land seines Ursprungs und seiner Sprache. Die Selbstzucht, die seinen Stil und sein Werk kennzeichnen, haben ihm dazu verholfen. Auf allen Stationen seines Wanderleben nach 1933, in Südfrankreich, der Schweiz, in Princeton und in Kalifornien hat er mit immer gleicher Präzision an dem Kunstgespinnst seines Werkes gearbeitet, unbeeinträchtigt durch die leidenschaftlichen Gefühle, die das Weltgeschehen in ihm auslösten. Seine Schaffenskraft schien sich eher zu steigern, denn das Volumen der nach 1933 erschienenen erzählenden Schriften übertrifft das der Romane und Novellen aus den vorangegangenen fünfunddreißig Jahren. Der innere Anteil, das Leiden an Deutschland ist dabei nicht schwächer, sondern stärker geworden. Vom biblischen Orient der *Josephsromane* und der altindischen Atmosphäre der *Vertauschten Köpfe* wandte er sich in den Tagen des Hitlerschen Scheinglanzes mit seiner *Lotte in Weimar* dem Deutschland der Goethezeit zu. Das neue Werk, entstanden in und nach der Kriegszeit, konnte an der Gegenwart nicht vorübergehen. Es packt das Problem an, das der breiten Masse der Deutschen erst im Zusammenbruch aufgegangen ist, ihn aber seit Jahren gequält hat, die Frage, wie es möglich war, daß ein Volk mit hochentwickelter Kultur sich dem Bösen überlassen, sich ihm so „verschreiben“ konnte.

In dem Wort „verschreiben“ ist das Thema der Antwort gegeben. Es bedeutet einen Pakt mit dem Bösen, wie ihn Faust geschlossen hat. Nicht ein Verbrecher, sondern ein Wesen von den höchsten geistigen Qualitäten und Möglichkeiten wird in die Schlingen des Bösen gezogen, dies ist die Analogie zu der Tragödie des deutschen Volkes. So bedenklich es war, nach Goethe sich noch an einem *Faust* zu versuchen — Klinger, Grabbe und Lenau sind warnende Beispiele — Thomas Mann konnte

nicht umhin, das Wagnis zu unternehmen. Allerdings ist es nicht ein *Faust*, sondern ein *Doktor Faustus*, und auch das ist nur das Symbol für das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.

Ein Künstler also, nicht ein Gelehrter ist das Opfer des Bösen. Das ist notwendig, denn der moderne Gelehrte, exakter Spezialist und Analytiker, auch wo er spekuliert, hat mehr mit dem *Famulus Wagner* gemein als mit dem alten Himmelsstürmer.

Die Kritik wird hier einsetzen und sagen, daß das Buch vielmehr der Art des „trocknen Schleichers“ entspricht. Sie mag den Stil bemängeln, der betulicher und präziöser erscheint als der des alten Goethe und sie mag die Unmasse von Gelehrsamkeit bemängeln, die darin zur Schau getragen wird. *Doktor Faustus* ist in der Tat ein gelehrtes Buch. Wer alle Anspielungen und Ausführungen verstehen will, muß mit Bach und Beethoven, Dürer und Michelangelo, Hesekiel und Jeremias, Shakespeare und Keats, Blake und Brentano, Kierkegaard und Nietzsche vertraut sein. Wenn aber Kritik vor allem die Absicht des Künstlers zu erkennen und die Form ihrer Verwirklichung zu würdigen strebt, so wird sich ergeben, daß ihre Beanstandungen Dinge treffen, die aufs engste mit dem Gehalt des Buches verquickt sind. Der Erhellung dieser Zusammenhänge will der folgende einleitende Kommentar dienen.

Mann will nicht einen Künstlerroman im herkömmlichen Sinn schreiben oder jenen „altmodisch romantischen“ und „pathetisierenden Gegensatz von Künstlertum und Bürgertum“ (wie er jetzt das Problem seiner frühen Schriften verspottet) aufwärmen. Es geht ihm um die Tragödie eines außerordentlichen Menschen, eines Genies. Adrian Leverkühns Leben ist in vielen Einzelheiten dem Schicksal Nietzsches nachgebildet. Er stammt aus demselben mitteldeutschen Milieu jener „angenehmen Verdorbenheit der Thüringer“ (wie Nietzsche sagt); wie Nietzsche wird er nur von wenigen Getreuen ahnungsweise verstanden, wie Nietzsche führt ihn ein Fremdenführer in ein Freudenhaus, aus dem er zwar entflieht aber doch ein Trauma mit sich fortnimmt, das ihn, wie Nietzsche, ein Jahr später in die den Keim des Verderbens bergende Umarmung führt. Wie Nietzsche bricht Adrian Leverkühn vierundzwanzig Jahre später zusammen, um noch zehn Jahre unter der Obhut seiner Mutter in geistiger Umnachtung dahinzusiechen. Und doch darf man diesen *Doktor Faustus* nicht schlechthin mit Nietzsche identifizieren.

Thomas Mann hat seine Stellung zu dem großen Verführer 1947 in einem Vortrag über Nietzsche im Licht unserer Erfahrung umschrieben.¹ In seiner Jugend war er fasziniert von der kühnen Brillanz Nietzschescher Zeitkritik. Der Lehre freilich hat er nie getraut und von *Zarathustra* sagt er: „Dieser gesicht- und gestaltlose Unhold mit der Rosenkrone des Lachens auf dem unkenntlichen Haupt, seinem „Werde hart!“ und seinen Tänzerbeinen ist keine Schöpfung, es ist Rhetorik, erregter Wortwitz,

¹ Die neue Rundschau, Herbst 1947, S. 359-389.

gequälte Stimme und zweifelhafte Prophetie, ein Schemen von hilfloser Grandezza, oft rührend und allermeist peinlich, — eine an der Grenze des Lächerlichen schwankende Unfigur. Die Fundamentalirrtümer Nietzsches sind für Thomas Mann einmal die geflissentliche Verkenning des Machtverhältnisses zwischen Instinkt und Intellekt („als ob es noch nötig wäre, das brutale Leben gegen den schüchternen Geist zu verteidigen“) und zweitens die von Nietzsche behauptete Gegensätzlichkeit von Leben und Moral, aus der sich Nietzsches Verfluchung des Christentums und der „modernen Ideen“ von Frieden und Erdenglück als höchste Wünschbarkeiten ergibt. Nietzsches Rodomontaden von der kulturerehaltenden und selektiven Funktion des Krieges muten an wie das Gerede eines erhitzten Knaben, wie Phantasien eines Unerfahrenen, des Sohnes einer langen Friedens- und Sekuritätsepoche mit „mündelsicheren Anlagen, welche sich an sich selbst zu langweilen beginnt.“ Es ist kein Zweifel, daß Nietzsche ein Schrittmacher des Welt-Fascismus gewesen ist, ein theoretischer Mensch, der sich nie die geringste Sorge machte, wie seine Lehren sich in der Wirklichkeit ausnehmen würden und ein rettungsloser Ästhet, der das Leben nur als ein ästhetisches Phänomen rechtfertigt, versteht und verehrt. Nietzsche ist in Thomas Manns Augen weder Philosoph, noch Seher noch Wegweiser sondern ein Künstler auf einem kunstfremden Gebiet.

Adrian Leverkühn ist schöpferischer Künstler in der formstrengsten und ekstatischsten der Künste. Als Persönlichkeit wird er kälter, reservierter, stolzer und uneitler als Nietzsche gezeichnet. Der Hauptunterschied jedoch ist dieser: Nietzsche war der Irrlehrer, der das Böse umwertet und verfälscht, der es verkennt — Adrian *erkennt* es — und verfällt ihm. Das macht ihn zum Doktor Faustus, dem Zauberer, nicht zum immerstrebenden Faust, der in seinem dunklen Drang sich doch des rechten Weges bewußt ist. Es galt also, den mittelalterlichen Teufelsspuk der Faustsage in die moderne Welt zu versetzen und in eine moderne Form zu bringen. Das Hauptkunstmittel, welches Mann hier verwendet, ist die Anspielung. Er liebt sie ja von je und wenn er von seinem Joseph sagt: „die Anspielung sei ihm die liebste und lieblichste Form des Spielens, und wenn es anspielungsreich zugeht in seinem aufmerksam überwachten Leben und die Umstände sich durchsichtig erwiesen für höhere Stimmigkeit, so war er schon glücklich, da durchsichtige Umstände ja nie ganz düster sein können,“ so ist das gewiß ein Selbstbekenntnis. Die Anspielung, die nur andeutet, aber die Dinge ungesagt läßt, entspricht einem Stoff, der notwendig etwas Geheimnisvolles, etwas Zweideutiges haben muß.

Anspielungen akzentuieren den Aufbau des Buches. In den vorbereitenden Phasen dieses Leben, der Kindheit, dem Studium Leverkühns wird das Leitmotiv sozusagen immer wieder angeschlagen. Hetaera esmeralda, der giftige Tropenschmetterling und Studienobjekt von Adrians Vater, ist so gut eine Vorbereitung wie die alteutschen Rodomontaden

Professor Ehrenfried Kumpfs über die „Hellen und ihre Spelunk“, die Dämonologie des Privatdozenten Schleppfuß und Adrians Übergang von der Theologie zur Musik, dieser zweideutigen Schwarzkunst zwischen Theologie und Mathematik. Vorbereitung auf den entscheidenden Mittel- und Höhepunkt der Geschichte, die Begegnung mit Ihm, dem wirklich leibhaftigen, leibhabenden Bösen. Zeit: 1912, Schauplatz: ein alter italienischer Palazzo in den Sabiner Bergen, Quelle: eine Niederschrift von Adrian Leverkühns eigener Hand. Eine Vision also, Ausgeburd überreizter Nerven und eines durch versteckte Krankheit empfänglich gemachten Gehirns. Aber das sind alle solche Begegnungen gewesen. Ein Zwiegespräch mit dem Teufel ist Kernstück der Faustsage und des alten Volksbuches. Mann bringt seinen eigenen Ton hinein. Der Böse ist ein durchaus moderner, ein Mannscher Teufel, höflich, ironisch, wohlwollend-überlegen, kein Höllenfürst sondern ein Causeur in wechselnder Gestalt, bald Zuhälter, bald Kunstkritiker oder dialektischer Theologe. Nicht um einen Pakt zu schließen, ist er erschienen. Das ist ja schon vor fünf Jahren geschehen, als sich Adrian wissentlich in die verderbenbringende Umarmung begab. Mit medizinischer Sachkenntnis erläutert der Teufel die Wirkung der Spirochaeten, der „Lebeschräubchen“, die das Gehirn des Begabten befähigen, zu sehen, zu erleben und zu schaffen, was dem Platten und Normal-gesunden verwehrt und verschlossen ist. Genie, Krankheit und Verbrechen sind nun einmal eng verschwistert. Nicht Wohlleben oder materiellen Genuß verspricht der Teufel dem modernen Doktor Faustus, nicht „des Löwen Mut, des Hirsches Schnelligkeit, des Italieners feurig Blut, des Nordens Daurbarkeit,“ sondern ins geistige übertragen „Aufschwünge und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, eingerechnet die kolossale Bewunderung für das Gemachte, die Schauer der Selbstverehrung, ja des köstlichen Grausens vor sich selbst, unter denen er sich wie ein begnadetes Mundstück, wie ein göttliches Untier erscheint.“ Ein Nietzschesches Schicksal verspricht der Teufel hier und in seiner Beschreibung der Inspiration folgt er dem Wortlaut des Ecce homo. Er verspricht noch mehr: „Du wirst führen, du wirst der Zukunft den Marsch schlagen, auf deinen Namen werden die Buben schwören, die dank deiner Tollheit es nicht mehr nötig haben toll zu sein . . . die Epoche der Kultur und ihres Kultus wirst du durchbrechen und dich der Barbarei erdreisten.“ Seine Versprechungen sind Möglichkeiten und öffnen Perspektiven, aber es folgt nicht, daß Adrian nun zum Seher oder Volksverführer sich aufwürfe. Sein Schicksal bleibt die Musik.

Es dürfte keine andere moderne Erzählung geben, in der die Musik einen solchen Raum einnimmt. Thomas Mann macht von dem Vorrecht des Alters Gebrauch, einer Neigung unbeschränkte Freiheit zu lassen unbekümmert um die Ökonomie des ganzen. Schon vor bald 50 Jahren hat er in den Hanno-Kapiteln der Buddenbrooks seine Fähigkeit gezeigt,

den umgekehrten Weg wie der Liederkomponist zu gehen, nämlich nicht Worte in Musik sondern Musik in Worte zu setzen. Es gilt, dem Leser wirklich zu zeigen, daß Adrian ein Musiker war. So quillt das Buch über von Analysen wirklicher und erfundener Musik. Ob alle musikalischen Behauptungen haltbar sind, mögen Fachleute untersuchen, tut aber nichts zur Sache. Wesentlich ist die Sprachkunst, die hier entfaltet wird, um einen Eindruck der schwierigen und fremdartigen Tongefüge zu vermitteln.

Seltsam sind die Themen, die sich Leverkühn wählt, und disparat erscheinen sie: Brentano-Lieder, Musik zu Shakespeares sprödem Lustspiel *Love's Labour's Lost*, ein parodistisches Oratorium über die Wunder des All, die Apocalipsis cum figuris, Geschichten aus den *Gesta Romanorum*. Doch hat all dies mit dem Wesen des dem bösen Genius Verfallenen zu tun: der Neigung zur Parodie, der Verachtung der gewordenen Kultur, der Verschlungenheit alles Guten ins Böse und mit jener Verbindung, durch die er sich dem Teufel überschrieb. Es ist ausgedrückt in der Komposition des Brentanoliedes „Ach lieb Mädel, wie schlecht bist du.“ In dem Oratorium über die Apokalypse wird Adrian zur vollen Entfaltung der neuen absoluten Kunst, die ihm der Teufel verspricht, kommen, einer Kunst frei von Schein und Spiel und von der Zensurierung der Leidenschaften. „In dem sirrenden, sehrenden Sphären- und Engelsgetön ist keine Note, die nicht streng korrespondierend in dem Höllengelächter vorkäme.“ Aber dies wird noch nicht die letzte Vollendung sein. Zulässig allein ist, so erklärt der musikalische Teufel, der nicht fiktive, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick. „Seine Ohnmacht und Not sind so angewachsen, daß kein scheinhaftes Spiel damit mehr erlaubt ist.“ Mit diesen Worten des Teufels erklärt Thomas Mann, warum er keinen Roman über das gegenwärtige Deutschland schreiben kann und sich mit einer Gestalt, die die Not vorausnimmt begnügt.

Von dem Gespräch mit dem Teufel an vollzieht sich Leverkühns Entwicklung in Parallele mit der des alten Doktor Faustus im *Volksbuch*. Freilich werden diese Parallelen versteckt und Mann wird dasselbe schmunzelnde Vergnügen wie Goethe empfunden haben, wenn er den zukünftigen Kommentatoren eine harte Nuß zu knacken gab. Warum zum Beispiel Adrian an Tiefseeforschungen in Bermuda unter Leitung des amerikanischen Professors Capercaillie teilnimmt, wird erst verständlich, wenn man weiß, daß Capercaillie das schottische Wort für Auerhahn ist. So heißt eine Furie im alten Faust Puppenspiel und die Episode erweist sich als eine Parallele zu dem Besuch in der Hölle, den Faust im *Volksbuch* unternimmt, um ihre „Qualitet und Substanz“ zu ergründen. Adrians Beschäftigung mit der kosmischen Weltphysik, in dem das Sonnensystem nur einen untergeordneten Platz hat und mit Kometenschweif von Nullen operiert, entspricht der Reise Dr. Fausti „in das Gestirn hinauff“. Und wenn im *Volksbuch* Mephistopheles mit Flügeln „wie

ein Dromedari“ den Doktor in der Welt herumführt, so macht auch Adrian der Teufel das Angebot, ihn auf einem Mantel durch die Lüfte zu führen und ihm die Reiche der Welt zu zeigen und zu Füßen zu legen. Freilich erscheint er nicht als Mephisto sondern als Saul Fitelberg, Arrangements musicaux, Représentant de nombreux artistes prominents, kurz als Veranstalter einer Künstlertournee. Adrian lehnt das ab. Seine Absage an die Menschen entstammt der Kälte, die seine Natur ausströmt und auf des Teufels Geheiß ausströmen muß nach der dunklen Verpflichtung, abzusagen „allen, die da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen, denn das muß sein.“ Es ist die aus dem *Volksbuch* übernommene Paktformel. Diese Kälte Adrians wird jedem, der sie durchbricht, tödlich, dem Freund, der sich durch flirtende Zutraulichkeit seine Neigung erschlichen, dem holdseligen Kind, das er lieben muß. Adrians Verschulden an dem Tode beider ist unerweisbar. Hat er vorausgeahnt, daß der Freund, den er als Brautwerber für sich ausschickte, ihn betrügen und selbst die Braut gewinnen würde, um der Kugel einer Eifersüchtigen zum Opfer zu fallen? An dem schauerlichen Tode des Kindes fühlt Adrian sich in seinem Dämonenwahn schuldig. Der Böse hat es vernichtet, um ihn zur Einhaltung des Vertrages, der Absage an alles Menschliche zu zwingen. Das erschüttert ihn tief. „Diese Trawrigkeit bewegte D. Faustum, daß er seine Weheklag aufzeichnete“, heißt es wie im *Volksbuch*. Adrians letztes Werk gilt dieser „Weheklag“, einem Oratorium, das in immer neuen Steigerungen ein riesenhaftes „Lamento“ variiert. Sich ganz mit Faustus identifizierend ruft Adrian wie jener seine Studiosos, seine Freunde zusammen, um ihnen zu beichten und seine „Weheklag“ mitzuteilen.² Darüber bricht er zusammen. Die Höllenfahrt und Vernichtung des Zauberers ist, ins moderne übersetzt, der Sturz in geistige Umnachtung.

Den Sonderfall eines dämonisch inspirierten Künstlers mit dem Schicksal eines ganzen Volkes in Verbindung zu setzen, ist das besondere Anliegen von Thomas Manns Kompositionskunst. Das Geschick Leverkühns wird in dreifacher Weise auf das der Gesamtheit bezogen, sozusagen von drei Ringen umlagert. Es spielt sich ab vor dem Hintergrund seiner Zeit, den Jahren 1890 bis 1930, es wird uns vermittelt durch das Medium eines Freundes, und diese Interpretation endlich ist zeitlich verquickt mit dem deutschen Zusammenbruch.

Die Hintergrundsschilderung liefert den farbigen und figurenreichen Kontrast zu der düsteren Gestalt des Helden. Sie ist gefüllt mit Erinnerungen Thomas Manns an tragische Gestalten und Erlebnisse in seiner eigenen Familie, an die Glanzzeit München-Schwabings vor dem ersten Weltkrieg. Seine Lust an verhaltener Persiflage tut sich Genüge, ist

² Der häufige Gebrauch des altdeutschen Lutherstils in Adrians Briefen und Gesprächen, der manchem Leser nicht zu Thomas Mann zu passen scheint und unangenehm im Ohr klingt besonders seit der beliebten Deutschtümelei der jüngst verflossenen Epoche, findet in der letzten oratio ad studiosos seine Erklärung. Es ist nicht eine Anlehnung an ein Vorbild, sondern die Befolgung eines Beispiels, die den Besessenen dazu nötigt.

jedoch auch gerechtfertigt durch den Gehalt des Buches, denn Lachlust im Unheimlichen, Parodie inmitten höchster Ekstase gehört zu den Elementen der dämonischen Verzweiflung. Mit der Symbolik von Namen wird ein buntes Spiel getrieben; da müssen der weißhaarige Philosophieprofessor Kolonat Nonnenmacher und die nationalistischen Studenten Deutschlin, von Teutleben und Dungersheim heißen. Adrians Genossen sind Schildknapp und Schwerdtfeger und seine entsagungsvoll himmelnden Anbeterinnen führen die Namen Rosenstiel und Nackede. Zu den erfundenen Gestalten gesellen sich Portraits; Wolfskehl und Preetorius sind unverkennbar und zu dem priesterlich prophetischen Dichter Daniel zur Höhe, der seinen Jüngern in lyrisch-rhetorischem Ausbruch von Sprachgewalt Gehorsam, Gewalt, Blut und Plünderung der Welt anbefiehlt („dem steilsten ästhetischen Unfug aller Zeiten“) haben George und Ludwig Derleth Modell gestanden.

Das historische Geschehen jener Zeit, Krieg, Niederlage, Inflation zieht vorbei, die Hauptakzente der Hintergrundschilderung liegen jedoch auf dem, was der deutsche Geist und die deutsche Intelligenz zu der Heraufkunft des Bösen beigetragen haben. Sie sind gleichmäßig auf die beiden Hälften des Buches, vor und nach der Begegnung mit dem Teufel, verteilt. Im nächtlichen Scheunengespräch jugendbewegter Wingolfiten wird erörtert und vorweggenommen, was Schlagwort und Lieblingstheorie der Vor- und Nachkriegszeit war: die Problematik der Jugend, erörtert von ihr selbst, die Behauptung von der besonderen Jugendlichkeit des deutschen Volkes, vom deutschen Werden und dem unendlichen Unterwegssein des deutschen Wesens. Man lehnt die liberale Phrase ab und bekennt sich mit Kierkegaard zum Mut und zur Entscheidung und auf die deutsche Tiefe ist man ganz besonders stolz. All das wird in dem gelehrten Jargon vorgebracht, der frisch mit „Raum“, „Strukturprinzip“, „dialektischen Spannungsprinzipien“ operiert. Das kompositorische Gegenstück im zweiten Teil ist die Schilderung der Diskussionen Münchener Intellektueller der Nachkriegszeit, gereifter Männer diesmal. Mit Sorel stellen sie endgültig fest, daß alle Werte der bürgerlichen Tradition, Aufklärung und Humanität abzuschreiben sind und der mythenschaffenden und mißbrauchenden Gewalt die Zukunft gehört. „Chthonisches Gelichter“ hat Thomas Mann 1929 in seiner Lesingrede die Anhänger solcher Ideen, namentlich der geistfeindlichen Klagesschule genannt. Das Erschreckende an diesem Gebaren, so heißt es im *Doktor Faustus*, war, daß die Intellektuellen, die solches kommen sahen, keinerlei Schrecken vor der künftigen Barbarei empfanden, geschweige denn etwas taten, sie zu verhindern. Nur heitere Genugtuung über die eigene Klugheit erfüllt diese Intelligenz, die die Unterdrückung alles dessen, was ihr am Herzen liegen sollte, voraussagt.

Wir wissen, daß Thomas Mann schon damals Schrecken vor dieser frivolen Kapitulation des Verstandes vor dem Glauben empfand. Schrecken ist auch die Reaktion seines Stellvertreters in dem Buch.

Es ist keine müßige Spielerei, daß *Doktor Faustus* eine Rahmenerzählung ist und nicht der Dichter das Leben des Genies direkt beschreibt. Einem Genie kann man nicht gerecht werden ohne Bewunderung. „Es ist das Beste, was wir haben . . . Was wäre der Mensch, der Künstler gar, ohne Bewunderung, Enthusiasmus, Erfülltheit, Hingegebenheit an etwas, was er nicht selbst ist, was viel zu groß ist, um es selbst zu sein, aber was er als das Hochverwandte und mächtig Zusagende empfindet, dem näher zu kommen, das „mit Erkenntnis zu durchdringen“ und sich ganz zu eigen zu machen ihn leidenschaftlich verlangt? „Bewunderung ist die Quelle der Liebe, sie ist schon die Liebe selbst — die keine Liebe, keine Passion und vor allen Dingen ohne Geist wäre, wenn sie nicht auch zu zweifeln, an ihrem Gegenstand zu leiden wüßte,“ sagt Thomas Mann in seiner Rede über Wagners Ring des Nibelungen. Bewunderung gegenüber einem fiktiven Charakter ist unglaublich, sie kann nur durch das Medium einer anderen fingierten Persönlichkeit glaubhaft gemacht werden. Je größer der Gegensatz zwischen den beiden, desto eindrucksvoller wird die Bewunderung sein. So kommt Thomas Mann dazu, den Bericht über das Leben Adrian Leverkühns einem Freunde in den Mund zu legen.

In allem ist dieser Freund das Gegenteil des geheimnisvoll dämonischen Genies: klug-vernünftig, liebevoll mitfühlend, humanistisch europäisch, willig das Größere anerkennend. All das sind Eigenschaften, die auf Thomas Mann selbst passen. Die Gestalt allerdings, die er diesem seinem Stellvertreter gibt, ist der Gipfel der Parodie in dem parodienreichen Buch. Er verkleidet sich in einen provinziellen Studienrat und gesetzten Familienvater, der mit seiner Gattin (einer geborenen Ölhafen) in unaufregender Ehe lebt und unanmutige Kinder zeugt. Kurz, in allem äußeren ist dieser Dr. Serenus Zeitblom — der Name stammt von dem aus Vischers *Auch Einer* erinnerten, mit Stockschnupfen behafteten Ulmer Maler — ein Philister, der eine betulich behutsame Sprache führt. Das erschrockene Staunen hochgezogener Brauen wird sozusagen in Permanenz erklärt. Indessen besteht gerade sprachlich eine innere Beziehung zu Thomas Mann. Ein gut Teil der Wirkung von dessen ironisch-preziösem Stil beruht ja auf der Verwendung von korrekten und papierenen Redewendungen, die in lateinischen Übungsbüchern aber nicht im Leben gebraucht werden. Einen Studienrat mit der Lehrbefähigung für klassische Sprachen einen solchen Stil schreiben zu lassen hat seine innere Berechtigung.

Indessen ist Zeitblom nicht nur der Spiegel Leverkühns, er besitzt Eigenwert. Im Leben Adrians freilich ist er nur der Adlatus, der keinen Einfluß auf die Entwicklung des Künstlers hat. Aber im Gesamtbild des Buches nimmt er eine wichtige Stelle ein. Er bildet das Bindeglied zwischen der Geschichte Leverkühns und der Tragödie der Zeit. In kurzen Rückblicken auf das eigene Leben, in Kapitelfanfängen und beiläufigen Bemerkungen versetzt er uns in die Zeit, in welcher er die Biographie

schreibt, die Jahre 1943 bis 1945. Zeitblom ist ein vorsichtiger Bürger, aber ein anständiger Mensch; er nimmt nicht die Naziideologie an, obwohl er darüber sein Amt verliert und seine Söhne ihn verlassen. Seine Meinung ist eindeutig und doch sucht er sie mit ängstlichen Loyalitätserklärungen des Patrioten zu verdecken. Wie die deutsche Intelligenz nach 1933 führt er eine Sprache, die alles zwischen den Zeilen lesen läßt, bis ihm das immer näher kommende Dröhnen des Untergangs eine gehaltene Offenheit verstattet.

Diese Verklammerung mit der Katastrophe ist aufregend und spannend und doch müssen wir fragen, was sie denn mit dem Thema des Buches zu tun hat. So wie Adrian Leverkühn als Künstler und Individualist geschildert wird, hat er keine Beziehungen zum zeitgenössischen Deutschland. Vom Nationalsozialismus wäre er als Kulturbolschewik verpönt worden. Wo denn ist die Analogie zwischen seinem Schicksal und dem seines Volkes? Sie liegt in einer tiefbegründeten Charakteranlage, einem eingeborenen und überwältigenden Hochmut. In der Abschiedsrede an seine Freunde bekennt Leverkühn-Faustus: „Lange schon bevor ich mit dem giftigen Faktor koste, war meine Seele in Hochmut und Stolz zu dem Satan unterwegs gewesen, und stund mein Datum dahin, daß ich nach ihm trachtete von Jugend auf, wie ihr ja wissen müßt, daß der Mensch zur Seligkeit oder zur Höllen geschaffen ist“ und weiter „Lädt einer den Teufel zu Gast, um über die Not der Zeit hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zeiht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals.“

Diese Anklage ist die Antwort auf die Frage, von der des Dichters Ausgang bestimmt wurde. Das Verhängnis Deutschlands begann lang vor Hitler sich zu gestalten. Aber diesen Gedanken auszuspinnen, bleibt dem Leser überlassen. *Doktor Faustus* ist eine Dichtung, nicht die Betrachtung eines Politischen. Es ist ein Buch der Kenntnis und der Trauer, nicht des Tadels und Richtens. Und sein letztes Wort ergibt sich aus der Analogie des Einzelmenschen und des Volkes. Die Persönlichkeit, in der sich das tragische Schicksal des Volkes verkörpert, ist mit der tiefsten Sympathie geschildert. Das erste und das letzte Wort ist Mitleiden, es schwingt in den Danteversen des Mottos und den Schlußworten, mit denen der ehrliche Zeitblom das Leben des Doktor Faustus beschließt: „Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland!“

BRUDER TOD

HERMANN HESSE

Auch zu mir kommst du einmal,
Du vergißt mich nicht,
Und zu Ende ist die Qual,
Und die Kette bricht.

Noch erscheinst du fremd und fern,
Lieber Bruder Tod,
Stehst als ein kühler Stern
Über meiner Not.

Aber einmal wirst du nah
Und voll Flammen sein —
Komm, Geliebter, ich bin da,
Nimm mich, ich bin dein.

BROTHER DEATH

You will come to me one day,
You won't pass me by,
And my pain will ebb away,
Torn the chain will lie.

Now you shine both strange and far,
Death, my brother dear,
Standing like a chilly star
O'er my grief and fear.

But one day you will be near,
Flaming you will be.
Come, Beloved, I am here.
Take me unto thee.

—Translated by Oskar Seidlin.

ALFRED KUBIN UND ERNST JÜNGER

GERHARD LOOSE
University of Colorado

Ich höre eine Stimme rufen:
„Das Nichts hat seinen Mas-
kenball“, und antworte:
„Legt rote Schminke auf.“
Ernst Jünger.

Die Geschichte der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts ist wesentlich die Geschichte eines dichterischen Bewußtseins, das sich immer klarer, schmerzlicher und verzweifelter zur Erkenntnis einer totalen Krise und einer unaufhaltsamen Katastrophe erhebt. Dieses Bewußtsein stellt sich besonders umfassend und deutlich in der Kritik der gesellschaftlichen Ordnung dar. Sie ist dringlich und scharf und vertieft sich schließlich zu düsterem Zweifel an dem Ethos und dem Daseinsrecht der bürgerlichen Gesellschaft. Allgemein ist die Gestaltung von Erscheinungen des Verfalls. Doch nur in einzelnen Fällen erreicht der Zweifel jene Tiefen, in denen Verfall und Untergang gleichbedeutend werden, in denen der Trieb zu Wertung und Tat erstarrt, in denen nichts bleibt als Stimmung und Bewußtsein der Sinnlosigkeit. Und Ausnahme ist jener Versuch, die Sinnlosigkeit zu organisieren und angreiferisch auszurichten.

Kubin und Jünger gehören zu den Gestalten, die diese letzten Tiefen ausgelotet und davon Bericht erstattet haben. Die Form entspricht der Schwere und Bedeutung der Aussage: Kühn ist das Erlebnis und göltig seine Erhebung zur Höhe des schöpferischen Prinzips.

Der Zeichner und Maler Kubin ist bekannt: der Umfang seines Werkes ist bedeutend und künstlerisch gewichtig. Kaum bekannt ist hingegen der Romancier Kubin. Die Bedeutung beruht hier auf einem einzigen Werke, das im Jahre 1909 unter dem Titel *Die andere Seite* erschien.¹ 15 Auflagen in den nächsten 19 Jahren bezeichnen eine Art buchhändlerischen Erfolg. Doch nur ein kleiner Kreis von Kritikern hat sich mit diesem Buche — und zwar auf sehr anerkennende Weise — auseinandergesetzt.²

¹ Kubin hat sich über seinen Roman ausgesprochen: „In seinem Buch von der *anderen Seite* versuchte der Schreiber . . . eine im unterhaltenden Gewand, aus Scheu vor Profanierung absichtlich dunkel gehaltene Formulierung seiner in den Grundzügen vor elf Jahren schon errungenen Erkenntnisse zu geben“. Kubin sagt weiter, daß eine „deutliche Begriffsumzirkelung“ ihm erst 1920 möglich geworden sei. Daß sich diese Bemerkungen auf das philosophische Problem beschränken, erklärt sich aus dem Anlaß zu diesen Bemerkungen: einer Besprechung von S. Friedlaenders *Schöpferischen Indifferenz* (München 1918) in *Das Ziel*. Jahrbücher für geistige Politik. ed. K. Hiller. IV. Band, München 1920. p. 118 f.)

² Die Biographen Kubins (H. Essmann, E. W. Bredt. — P. F. Schmidts Buch war mir nicht zugänglich) zielen auf das bildnerische Werk und gehen über Einordnung und allgemeine Anerkennung des Romans nicht hinaus. — Eckart von Sydow sieht in der *anderen Seite* den Prototyp des Dekadenzromans: wohl „die faszinierendste Darstellung alles dessen, was wir dekadent nennen . . . Hier ist zum ersten Male

Die andere Seite ist ein durchsichtig geschriebenes Buch. Ein Abenteuerer erwirbt auf mysteriöse Art großen Reichtum. Diese Mittel verwendet er zur Gründung eines Staates in Mittelasien. Das Geheimnis von der Existenz des „Traumreiches“ (dies der Name des Staates) wahrt er mit Umsicht und Sorgfalt.

Das neue Leben gleicht in der Tat dem Traum! stark ist der Gegensatz zwischen der handgreiflichen Wirklichkeit des äußeren Geschehens und der Rätselhaftigkeit von Sinn und Bedeutung. Ein göttliches Wesen wird verehrt, allein sein Tempel bleibt unzugänglich. Patera ist der erklärte Herrscher des Reiches, doch waltet er auf unsichtbare und undurchdringliche Weise. Die Organe der Staatsgewalt sind geschäftige Schemen. Die Idee der Gerechtigkeit sichert das Leben der Bürger und gefährdet es doch wieder durch Unsicherheit der Auswirkung. Geschäftliche Beziehungen beruhen auf vertraglicher Verpflichtung, aber die Art ihrer Einhaltung bleibt störend ungewiß. (Es ist deutlich, daß hier Kafkasche Themen vorausgenommen werden.)

Der gesellschaftliche Aufbau des „Traumreiches“ entspricht äußerlich dem der Außenwelt. Doch bald enthüllen sich die Bewohner als seltsame Gestalten, deren seelische Störung immer schärfer hervortritt. — Das Leben vollzieht sich in schäbiger Kulissenhaftigkeit. Patera, von einem unerhörten musealen Trieb erfaßt, hat die materielle Kultur des Biedermeier ins „Traumreich“ verpflanzt.

Die träumerische Leichtigkeit, die das Leben in diesem Reich erzeugt, schlägt um in den atemlosen Schrecken des Albdrucks. Ein allergreifender Prozeß des Verfalls hat eingesetzt, ein Prozeß, der nicht nur das Leben sondern auch die tote Materie erfaßt. Das „Traumreich“ wird häßliche Wirklichkeit, in der es allorts morscht, mürbt, bröckelt und fault. Erschreckender noch: es wandelt sich in eine gefährliche Wirklichkeit von Schlafkrankheit, Landplage, Seuche, Verbrechen und Aufruhr. In solchem Dunstkreis scheint nur das Abenteuerertum bestehen zu können. Der Verfall ist jedoch zu weit fortgeschritten. Der große Zugriff des politischen Abenteuerers kommt dem Stoß gleich, der die von Insekten zerbohrte Hütte in einer Staubwolke zusammenfallen läßt. —

Kubin hat die Idee der Dekadenz zu Ende gedacht. Ungleich anderen Dichtern seiner österreichischen Heimat kennt er nicht die Wehmut des Abklingens, nicht die Melancholie des Spätgeborenen, nicht den Genuß der Überreife, nicht den lyrischen Schmerz nahenden Endes. Von einer Vision gebannt sieht er nur: Häßlichkeit und grausige Dämonie eine abgeschlossene Dekadenzwelt gezeichnet.“ (*Die Kultur der Dekadenz*. 2. Aufl., 1922. p. 222 f.) — Max Krell spricht von dem „wunderbaren Romanwerk der *anderen Seite*“ und räumt Kubin, zusammen mit Kafka und Benn, eine wichtige Stellung im Expressionismus der Prosa ein. (*Weltliteratur der Gegenwart*. ed. L. Marcuse. II. Band, 1924. p. 53 f.). — In seinem Versuch über James Joyce' *Ulysses* spricht Carl G. Jung im Vorbeigehen von der *anderen Seite* als „einem ländlichen Verwandten des großstadtbewohnenden Ulysses.“ (*Wirklichkeit der Seele*. Zürich 1934. p. 164). Die Richtigkeit dieser Kennzeichnung wird weiter unten aufgezeigt.

des Untergangs. So gehört er vielmehr in den Kreis, den Namen wie Gustav Sack, Ernst Weiss und Gottfried Benn bezeichnen.

Auch als Schriftsteller bleibt Kubin bildender Künstler: er zeichnet, indem er schreibt, und schafft so ein erstaunliches *ut pictura poesis*. Die andere Seite ergänzt das bildnerische Werk Kubins, das an Hieronymus Bosch und den Höllenbrueghel erinnert, an deren Gestaltungen des *horror vacui* und der Entfesselung des Bösen im Untergang. —

Wie schon angedeutet, hat Carl Jung das Buch Kubins im Zusammenhang mit seiner Erörterung des *Ulysses* erwähnt und kurz charakterisiert. Diese Charakterisierung erscheint der Ausführung wert. — Beide Romane gestalten das verlorene Individuum in der Sinnlosigkeit des Geschehens. Doch die Verfasser sind getrennten Herkunft, unterschiedlichen Temperaments und Meister verschiedener Mittel. Kubin, der „ländliche Verwandte“, arbeitet einfach und geradezu. Der „großstadtbewohnende“ Joyce hingegen ist ein konstruierender Geist. Kubin sieht und ordnet; Joyce denkt und verschlingt, verknotet des Gedachte. Beide arbeiten mit den Trümmern einer zerfallenen oder toten Welt: Die andere Seite ist errichtet aus greifbaren Baustoffen, *Ulysses* aus Stücken der geistigen Welt. Kubins Symbolismus ist das Ergebnis einer Potenzierung der Wirklichkeit und ihrer Projektion in eine phantastische Welt. Joyce aber legt sich die Beschränkungen des naturalistischen Romans auf und verwebt dann — auf höchst verwickelte Art! — mehrschichtige symbolische Beziehungen in die Ereignisse des 14. Juni 1904. Der Gebrauch der sprachlichen Mittel in der anderen Seite ist eindeutig und unumwunden. Im *Ulysses* ist die Sprache das Ergebnis eines unerbittlich formenden, eines zwingenden Willensaktes. Die Lektüre des Kubinschen Romans gleicht dem Beschauen einer Bildermappe. Der *Ulysses* hingegen fordert vom Leser eine unwahrscheinliche Kraft des Erinnerens, Durchdenkens und Verknüpfens.

Kubin warnt davor, sein Buch als Utopie aufzufassen. Tatsächlich hat er aber der Form nach ein typisches gesellschaftlich-politisches Wunschbild geschaffen. Die Idee der Utopie ist jedoch in ihr genaues Gegenteil verkehrt. Utopie ist erbaute Schau von der konstruktiven Wirksamkeit der *ratio*, vom gesicherten Dasein in der Moral, vom ungehinderten Aufbauwillen, von der Harmonie engster Gemeinschaft. Das „Traumreich“ dagegen ist düstere Vision von Knechtschaft in der *irratio*, von Erniedrigung in der Unmoral, von Lähmung im Zerfall, vom dämonischen Schrecken im Untergang. Utopie ist das Glück des Traumes; das „Traumreich“ ist das Grausen des Albdrucks.

Nicht nur die Utopie sondern auch den bürgerlichen Roman stellt Kubin in Frage. Dieser Roman berichtet vom Leben des einzelnen, der durch dialektischen Bezug von Tat und Reflexion zur Erkenntnis seiner selbst und zur Überzeugung seiner Rechte und Pflichten gelangt. Unvermeidlich tritt die Gegensätzlichkeit der Ansprüche des einzelnen und der Gesellschaft hervor. Die Geschichte des bürgerlichen Romans ist die

Geschichte des Kampfes um den Ausgleich dieser Dichotomie, eines Kampfes, der schwerer und peiniger wird. Doch erst wenn die Entsagung in Verzweiflung, und Leiden in sinnlose Pein umschlagen, ist der Punkt erreicht, wo die natürliche Problematik sich zum Krisengefühl vertieft.

Die andere Seite spiegelt dieses Krisengefühl. Der unaufhaltsame Verfall der gesellschaftlichen Ordnung, der zu einem Zustand der Unsicherheit und Gefährdung in Permanenz führt, stellt jedes sinnvolle Sein und Tun in Frage. So führt der Weg der Hauptfigur des Romans von Zweifel zu Verzweiflung. Wenn alle Bindungen reißen, alle Ordnung fällt, zerbricht das Individuum. Wird dies als typisches und unausweichliches Schicksal erkannt, verkehrt sich die Idee des bürgerlichen Romans in ihr Gegenteil. —

Die Katastrophe, die Kubin geahnt hatte, bracht im ersten Weltkrieg als Wirklichkeit herein. Ernst Jüngers Art, sich mit dem Krieg auseinanderzusetzen, gemahnt an Kubin. Die Attitüde ist überraschend ähnlich: erschüttert und doch selbstgewiß; radikal und doch nicht stur; besessen und doch frei. Beide sind gebannt von der rasenden *irratio*.

In *Stahlgewittern* (1920) — *Wäldchen* 125 (1925) — *Feuer und Blut* (1926) geben den Bescheid vom Kriege von den Kämpfen im Westen und ihrem Gipfelpunkt: der Materialschlacht. Mit kaltem Fanatismus hatte sich Jünger in das Spiel der elementarischen Kräfte gestürzt und sich ganz den *belli vires formativae* überlassen. Diese Dialektik von individuellem Tun und überindividuellem Geschehen wird in jenen drei Büchern zum Bildungsroman gestaltet.

Formende Mächte gewaltiger Art sind am Werke, doch die Auseinandersetzung mit ihnen ist nicht von einem humanistischen Ideal bestimmt. Solches Ideal zerbricht, wo Masse und Maschine herrschen, wo der Mensch nichts ist als Instrument der Zerstörung. Jünger, bewußt und willentlich, verschreibt sich dem Krieg als Lebensform. Ungewöhnliche Lehrjahre werden abgeleistet, allein sie führen nicht zu Verpflichtung und Genuß der Individualität im bürgerlichen Raum. Kubin trieb die Vision vom Zusammenbruch dieses Raumes. Jünger erlebte diesen Zusammenbruch im Stahlhagel und bildete sich vom Bürger zum Krieger. Indem er davon schrieb, verkehrte er die Idee des Bildungsromans in ihr Gegenteil. —

Schon in seinen Erstlingswerken erarbeitete sich Jünger einen eigenen Stil. Das Ziel eines Bemühens hat er später selbst beschrieben: „Zu erstreben ist, daß der Gegenstand durch die Feder wie mit einem Pinsel getroffen wird . . .“ (*Blätter und Steine*, 1934, p. 8). Es geht also um Anschaulichkeit, um Plastik und nicht um Reaktion, Umsetzung in Geist, psychologische Ausbeutung oder Zerfaserung des Erlebnisses. Das Ergebnis solchen dichterischen Strebens ist das malerische Sehen: das Vorn enthüllt das Dahinter; die Oberfläche offenbart die Tiefe.

So erstreckt sich die Affinität von Kubin und Jünger von der Attitüde auch auf den künstlerischen Ausdruck.

Kriegerische Existenz ist jedoch mehr als eine zeitlich begrenzte Daseinsform. Jünger erkannte im ersten Weltkrieg das Vorpostengefecht, den Beginn einer Zeit, die durch Permanenz und wachsende Ausdehnung der kriegerischen Konflikte gekennzeichnet ist. Diese Idee und jene vom Untergang der bürgerlichen Gesellschaft werden verbunden in dem Buch *Der Arbeiter – Herrschaft und Gestalt* (1932). Eine Art Quellennachweis ist die gesonderte Behandlung dieser Ideen: *Totale Mobilmachung* und *Die Staubdämonen – Eine Studie zum Untergang der bürgerlichen Gesellschaft* (in: *Blätter und Steine*).

Staubdämonen handelt vom Werke Kubins. Jünger spricht ihm große Bedeutung zu: „Wenn einst die mannigfaltigen Vorgänge, in denen sich der Untergang der Welt des 19. Jahrhunderts vollzieht und vollzog, und deren tätige und leidende Teilnehmer wir gewesen sind, innerhalb anderer Ordnungen in Vergessenheit geraten sind, wird das Werk Alfred Kubins als einer jener Schlüssel bestehen, die verborgeneren, geheimere Räume erschließen als der historische Bericht. Es stellt eine Chronik dar, als deren Quellen das Knistern im Gebälk, die Risse im Mauerwerk und die Fäden der Spinnweben zu betrachten sind.“ (*Op. cit.*, p. 106). Schon während des Krieges hatten sich Jünger ähnliche Eindrücke aufgezwungen, doch in Kubins Werk enthüllte sich ihm in klarer Plastik der repräsentative Charakter eines individuellen Erlebnisses.

Die Idee von der „totalen Mobilmachung“ und von der Notwendigkeit ihrer Verwirklichung entspringt der Erkenntnis, daß die Geschichte in eine Periode kriegerischer Auseinandersetzungen eingetreten ist. „Totale Mobilmachung“ bedeutet totale Bereitschaft durch umfassendste Planung, bedeutet kompromißlose Ausrichtung und Vorbereitung auf den kommenden Krieg: den Weltkrieg im eigentlichen Verstand des Wortes.

Die Maschine, oder vielmehr: die Einsicht in ihr gesellschaftliches Wesen, ist das Verbindungsglied zwischen Verfall und Bereitschaft, zwischen Auflösung und Angriffslust. Die Maschine zwingt und normt den Menschen; in ihrem Gestampf verhallt die Stimme des Individuums. Die Maschine verdinglicht die gesellschaftlichen Beziehungen: der einzelne ist gefangen in einem entpersönlichten, undurchdringlichen Getriebe. Die Maschine zerstößt und zermahlt die Substanz des Humanismus.

Die Maschine leistet aber auch dies: Fesselung und gesteigerte Verwendungsfähigkeit elementarer Kräfte. Die Aussicht, die sich auf Befriedigung materieller Bedürfnisse und Befriedung gesellschaftlicher Beziehungen eröffnet, erweist sich als trügerisch. Konflikt ist die letzte Wirklichkeit des Lebens, und die Maschine ist das Instrument der Austragung in dieser Zeit.

Der Träger dieses Konfliktes ist der Arbeiter. Er erklärt sich zum willentlichen Werkzeug der geschichtlichen Metaphysik, zum Mittel, und identifiziert sich so mit der Maschine. Dies ist der letzte Akt in der Liquidierung des demokratischen Humanismus. Mit der verbliebenen Masse wird das Unternehmen „heroischer Realismus“ gegründet.

Der Form nach ist auch das Traktat vom *Arbeiter* eine Utopie: Utopie des heroischen Realismus, des aggressiven Nihilismus. Auch hier stehen sich Idee der Form und Wirklichkeit des Inhalts unvereinbar gegenüber. Dieser Widerspruch ist jedoch nur formeller Art. Inhaltlich ist das Buch zwingend, unerbittlich, weil Ideal und Wirklichkeit, die die Utopie oft unüberbrückbar trennt, zusammenfallen. Das Buch vom *Arbeiter* erschien im Jahre 1932.

Dieses Buch ist keine Streitschrift. Jünger versucht nicht, den Leser durch Beweisführungen zu überzeugen. Er versucht vielmehr, ihn sehen zu lassen. Gleichsam wie auf einem taktischen Spaziergang führt er zu solchen Punkten, die zwingenden Einblick in die gesellschaftlich-politische Lage gestatten. Die bürgerliche Position erweist sich als unhaltbar. Die Stellung des Arbeiters ist stark; ihre taktischen und strategischen Vorteile mehren sich zusehends. Das Buch vom *Arbeiter* ist in der Tat ein Versuch des *ad oculos demonstrare*.

Der Klarheit und Weite des Ausblicks entspricht die geballte Bildkraft des Stils. Wieder gelingt es Jünger, mit der Feder wie mit dem Pinsel zu treffen. —

Das überwältigende Erlebnis von der Entfesselung der elementaren Mächte im Untergang trägt Kubins und Jüngers Werk. In beiden Fällen erzwingt die Gestaltung einen Bedeutungswandel der Utopie und des Romans. Schließlich verbindet beide Gestalten eine Affinität des künstlerischen Temperaments.

Schärferen Ausdruck hat die Krise des bürgerlichen Humanismus nicht gefunden. In seinen späteren Büchern hat Jünger die Anstrengung des Gewissens und des Begriffs auf sich genommen, um den aggressiven Nihilismus in seinem totalen Humanismus zu überwinden. Die Darstellung dieser Entwicklung fällt jedoch nicht in den Rahmen dieser Arbeit.



HEINRICH HEINE POLITICAL POET AND PUBLICIST*

ERNST FEISE
The Johns Hopkins University

Little notice or none seems to have been taken of Heine's hundred and fiftieth birthday on December 13 of the last year. This seems strange indeed, not so much, perhaps, because Heine was once the most favored German poet on account of his early lyrics and ballads, but rather because we might by now have discovered him as the champion of liberty and equality of the stormy revolutionary decades of the last century, those years around the upheavals of 1830 and 1848, which were so much like our own time, full of hope, disappointment, fear, and bewilderment. Heine not only 'covered' them as a journalist but took an active part in the fray in his prose and poetry and thus earned for himself both admiration and hatred, probably more of the latter since the role of a political poet is a thankless one and contradictory in itself from the start.

Will not the political poet continually have to efface the dividing line between reasoning and emotional argumentation? May we expect from a poet the consistency of the thinker? Dare we admit in the reformer the vacillating moods of the poet, his impatience with his time, his doubts of success, or even his despair in his mission? These questions have to be raised if we want to understand the problem of Heine's activity as a political poet and publicist, especially in the midst of a generation which was burdened with its rich cultural inheritance, felt this as a curse rather than as a boon, and yet, could not rid itself of it because of early childhood impressions and teachings. *Zerrissenheit*, Heine calls this state in his first essays, the state of being torn by conflicting emotions and ideas, a state of disharmony, of disintegration.

"Alas, dear reader," Heine says in *Die Bäder von Lucca*, "if you would complain about that rift, rather lament that the world is rent in twain. For since the heart of the poet is the center of the world, it must be woefully torn in these times. Whoever boasts about his heart that it has remained intact only admits that he has a prosaic, isolated, provincial heart. Through mine has passed the world rift, and for this very reason I know that the great gods have been most gracious unto me above many others and have deemed me worthy of the martyrdom of the poet. There was a time when the world was intact; in antiquity and in the middle ages, in spite of outward struggles, there was, nevertheless, a world unity and there were poets whose hearts were whole. Let us honor these poets and delight in them; but any imitation of that wholeness is a lie, a lie which cannot escape our scorn."¹

* Address given at the Heine celebration of Howard University, January 21, 1948.

¹ Revised Elster edition, IV, 256.

This passage was written in 1829, and we must ask ourselves what were the conditions which made Germany, if not all Europe, such an unhappy place to live in and which gave young Heine — who was at that time 32 years old — such cause for lament. Had Germany not just experienced its greatest period of cultural development with its so-called classical writers, Lessing, Herder, Schiller, and Goethe; its romanticists, the Schlegels, Tieck, Novalis; its great philosophers? Had not the ethical ideals of these men fired the youth of Germany with strength and courage to throw off the yoke of the conquerer Napoleon? Did not a new empire seem to rise out of the ruins of the old, with plans for emancipation of the peasants from the serfdom of centuries, with promise of municipal selfgovernment for the burgher and a share in the government for all subjects. Was not the magic Mount Kyffhäuser to open its secret portals and the folk king Barbarossa to stride out with his paladins into the spring sun of a new Germany?

It had been a beautiful dream. A betrayed and disenchanted people saw the pen of diplomats destroy what its young soldiers had won with the sword. No united empire arose. The 39 princes and princelings, some of whom the Napoleonic invasion had swept from their thrones, were set up again at Vienna by Metternich and his politicians, whose watchword "legitimacy" established the status quo wherever it was disturbed. The plans of reformers, the ideas for which German manhood had spilled their blood on the battlefields, the sacred promise of a constitution were forgotten. Austria, Prussia, and Russia concluded the Holy Alliance, which bound itself to suppress any revolutionary movement in whatever country it might arise. Nobility and clergy stood again as guardians of altar and throne between the people and their rulers.

A ruthless persecution of all men suspected of democratic leanings began; great spiritual patriotic leaders whose voice and example had led the young soldiers into battle against the foreign invader were relieved of their offices, their academic chairs, or thrown into jail. Their students who dared to protest against such betrayals were incarcerated and subjected to a petty and humiliating supervision. Barbarossa, the mythical Messiah emperor of the nation, was condemned to sleep on in Mount Kyffhäuser, around whose summit the old ravens circled again. The blossoms of a new social and political national life were smothered by a gray mildew of reaction.

Is it then surprising that a generation, born around the turn of the century, felt so poignantly the woes of their time and reached out beyond the bournes of their own country to grasp the hands of their suppressed brothers all over Europe?

The great German classical thinkers and poets who strove to educate man to the humanistic ideals of truth, goodness, and inner freedom, of restraint and harmony of the soul, fortified against the storms of external life, appeared to this younger generation as isolated dreamers, living in a

world of their own, noble and beautiful but unreal. Nor could this new generation dwell with the Romanticists in their realm of unfathomable phantasy or their faith in the infinite supernal power to which the individual trustingly abandons himself. Only the later political philosophy of the romantics which based the state upon a feeling of folk community and solidarity could attract them, since it buttressed its tenets with historical, literary, and linguistic arguments: folklore, folksong, medieval poetry, saga, fairy tale and so forth.

"What is a people," asked Jahn in one of his writings, "but that which gathers individualities and fashions them into groups, and, in turn unites these into a whole . . . until all are welded into one great entity — that unifying power could be termed none other than "Volkstum." It is the mutuality of the people; its power of regeneration . . . For this reason there prevails in all the members of the folk-body a characteristic folk-like thinking and acting . . . hoping and yearning, divining and believing."² Similar teachings Heine had heard in the university of Bonn in his courses with Arndt, Schlegel, Hundeshagen and others while studying German history, literature, and language and steeping himself in the feudal medievalism of Nibelungenlied and Minnesingers and the cult of the Holy Virgin, a world which filled his early lyrics and ballads. But even though he could not long delude his keen mind that in the middle ages he would not have been of the hunting nobles but of the hunted, and even though he soon felt and was made to feel that as a Jew he did not even now belong to this Volkstum of the romantics, their way of thinking and feeling left an indelible impression with him, so that he could well understand Walter Scott's elegiac plaint over the loss of Scotlands folk splendour through alien domination. In his essay *The Northsea* he writes: "It is the grief over the loss of national characteristics which disappear in the generality of our recent culture, a grief which quivers through the heart of all peoples . . . This plaint re-echoes in the heart of our nobility which sees its castles and coats of arms fall to ruin; it re-echoes in the hearts of the burghers, whose homey circumscribed ways of their forefathers are displaced by a spacious, irksome modernism; it re-echoes in catholic cathedrals from which faith has fled, in the Rabbinical synagogues from which even the faithful flee; it re-echoes over the whole earth even to the banana groves of Hindostan where the sighing Brahmin foresees the death of his gods, the destruction of their old world order and the complete victory of the English."³

Romantic still is also Heine's hero worship of the great invader Napoleon, whom in his boyhood he saw riding through the court park at Düsseldorf, where riding was forbidden by police decree at the risk of a fine of five dollars, and whom he had celebrated in his first great ballad, *The Two Grenadiers*. Here, at least, had been a great man among the pigmies of his time, untouched by the malady of its *Zerrissenheit*, its dis-

² Deutsche Literatur, Reihe Polit. Dichtung II, 65.

³ IV, 40 f.

harmony, for Napoleon still had a vision of the whole, a synthetic mind, while smaller mortals reached their conclusions through slow analytic and discursive methods of reasoning. This genius of action, Heine thought, had only one equal, the great Goethe, who with his clear Hellenic eye beheld all phenomena in their objectivity, dark and light, without coloring them with the hues of his moods.⁴

But Heine had a more realistic cause for gratitude toward the emperor, for he had opened the ghettos and granted the Jews equal citizenship, those ghettos into which they were to return thanks to the political reaction of the time. In Frankfurt, for instance, only twenty-four men of the Mosaic faith were allowed to marry within a year, so that their population might not increase unduly and create an economic rivalry for Christian merchants. Even Napoleon, however, had finally allied himself with the old powers of feudalism and hierarchy and had thus become a traitor to the revolution. The French were no better than the Germans. "There are no longer nations in Europe," Heine writes in 1829, "but only parties, and it is peculiar to see that they recognize each other in spite of the various colors and know one another in spite of the differences in language . . . Thus no longer even a minor war may break out, in which the general spiritual meaning were not to be perceived nor the most distant and heterogeneous parties forced to take sides pro and contra . . . The battle-cries and representatives of the two great parties change from day to day and there is no dearth of confusion . . . But even though the brains may err, the hearts may perceive what they want. The great task of our time spurs them on . . . What, then, is the great task of our time? It is emancipation. Not only that of the Irish, the Greek, the Frankfort Jews, the West Indian colored folk, and such oppressed people; it is the emancipation of the whole world, and especially of Europe, which has come of age and is tearing itself away from the leading strings of privilege, of aristocracy."⁵ In Luther's translation of the Bible and in the invention of gunpowder Heine sees the beginning of this great revolution, which tore down the castles of the lords and the spiritual prison walls of Catholicism, and which reached its first climax in the French revolution with its declaration of liberty and equality.⁶ The romantic poet Heine may lament the loss of the universal empire of the Middle Ages with all its splendor of armour and cross, the emancipator Heine sharpens his weapons of wit and scorn to destroy these forces of the past forever. He condemns them with the words of Montesquieu "ambition allied to idleness, baseness allied to arrogance, a lust for acquiring wealth without labor, aversion to truth, flattery, treason, disloyalty, perfidy, disdain of civic duties, fear of their princes' virtue and interestedness in their princes' vices."⁷

⁴ IV, 38 and 22.

⁵ IV, 216 f.

⁶ IV, 485 f.

⁷ IV, 388.

Does the Jew Heine speak here against Christian religion? Far from it. "How beautiful," he says, "how sacredly lovely, how mysteriously sweet was that Christianity of the first century when it still resembled its divine founder in the heroism of its suffering. Then it was still a fair legend of a mysterious god who as a gentle youth wandered under the palms of Palestine and preached the love of mankind and preached that doctrine of liberty and equality, which a later reason recognized as truth and which now, as the French gospel, inspires our own age."⁸ But any positive religion which makes a pretence of being the only creed, a state religion, perverts the sacredness of faith that can only be guaranteed by a freedom of trade of all faiths and their free rivalry, as Heine wittily terms it. He accuses Judaism of having been one of the worst sinners in this respect. "There came a people from Egypt, the country of crocodiles and priesthood, and brought along, aside from skin diseases and stolen gold and silver vessels, a so-called positive religion, a so-called church, a scaffold of dogmas in which one had to believe, and of holy rituals which one had to observe, a prototype of later state religions. It was then that originated that vice of picking flaws in other peoples, that proselytizing, that enforcement of religious creeds and all those holy atrocities, which have cost mankind so much blood and tears."⁹

Does Heine speak here against the Jewish faith? Far from it. Compare with these accusing words the touching account Heine gives us of the Sabbath celebration of the humble little peddler, Moses Raggamuffin, who after running around all day with his pack, enjoys his festive supper and "sits happily in his religion and his green dressing gown, like Diogenes in his barrel: He contentedly beholds his candles, which he no longer is obliged to snuff himself, and if the Sabbath servant, who has to snuff them, were not at hand and if the great Rothschild with all his brokers, tellers, shipping clerks, and office chiefs were to enter and say: 'Moses Raggamuffin, ask me a favor; whatever you say shall be fulfilled' — I am convinced that Moses Raggamuffin would answer: 'Snuff my candles,' and Rothschild the Great would say with amazement: 'If I were not Rothschild, I should wish to be such a raggamuffin!'"¹⁰

Descriptions like that of the Sabbath are not infrequent in Heine's prose and verse. They show his genuine understanding and affection for Jewish customs. They draw vigor and color from his childhood recollections and are, at the same time, an expression of his yearning for an integration in some folk community life. But he had progressed far beyond the spiritual compass of most of his fellow Jews, freed from ghetto and ghetto-like restrictions and hated the narrow mercenary atmosphere of the small shopkeepers in Hamburg, among whom he had tried his hand at commerce for a while. "We live fundamentally in

⁸ IV, 390.

⁹ IV, 387.

¹⁰ IV, 285.

spiritual isolation", he laments, "every one of us, wearing a spiritual mask, thinks, feels and strives in a way different from that of the other, and there is so much misunderstanding, and even in large houses living together is so hard, and we live in confinement everywhere, are strangers everywhere, and nowhere at home."¹¹ His studies of the Germanic past, of *Deutschtum* and *Volkstum* notwithstanding, he did not belong and was made to feel it. Could he ever hope to teach German literature at a German university, for which surely his talent had predestined him as he amply proved in his later writings? He could at that time not even hope to be admitted to the bar after passing his examination as doctor of jurisprudence. So he took the desperate step of becoming a Christian, only to realize after his baptism that he was more alone than before, being regarded by Jew and Christian alike as an opportunist. Only in his later years did he succeed in regaining a more positive attitude toward his people, who were proud of having produced a genius, but whom he alternately castigated and praised according to their vices and virtues. "Were it not for the fact," he says in a eulogy on Moses, "that all pride of birth on the part of the champions of the revolution and its democratic principles would be a foolish contradiction, the writer of these pages might be proud of the fact that his forebears belong to the noble house of Israel, that he is a descendent of those martyrs who gave the world a god and a moral law and who fought and suffered on all the battlefields of thought."¹²

New contradictions developed in Heine's spiritual outlook with his removal to France in May 1831. Not enough that he was a Jew among gentiles, a Christian among Jews, a romantic poet among liberals, and a liberal among romantics. He now became a Frenchman as far as the Germans were concerned, without ever being naturalized in France in a literal and general sense, and he was considered a conservative among the radicals. His political liberalism from now on began to take a more and more social turn. The news of the Paris revolution of 1830 had reached him on the island of Helgoland like "a package of sunbeams wrapped in newsprint". He had greeted it in the words of his fisherman landlord: "The poor people have been victorious." But his neighbor, an East Prussian councilor at law had replied: "It won't help them unless they also defeat the inheritance rights." Nine years later Heine says: "It is an old story. Not for their own benefit, since time immemorial, have the masses bled and suffered, but for the benefit of others. In July they obtained the victory for that bourgeois class which is just as worthless and has the same egotism as the nobility they supplanted."¹³

The French revolution of 1830, precipitated largely by secret societies of republicans and workers in the industrial and urban centers, had driven out the Bourbons but put the wealthy bankers and powerful in-

¹¹ IV, 14.

¹² VI, 55 f. See also: Israel Tabak, *Judaic Lore in Heine*. Baltimore, 1948.

¹³ VII, (old edition), 59 ff. and 66.

dustrialists in their place under the bourgeois King, Louis Philippe. Through the law of 1840 secret associations were forbidden, the freedom of the press was curtailed, just as in Germany after 1815, and the opposition was driven under cover. But the proletarian economic revolution was on the march all over Europe, and Paris, with its refugee radicals from all over Europe, became the center of revolutionary planning and plotting. Heine's writings of this time, in verse and prose, reflect the influence of contemporary socialist doctrines, especially those of Saint-Simon and Fourier. They show a peculiar blending of mystic utopianism with economic rationalism. Their principal tenets are these: industrialism has brought misery into modern society; industrialism can also furnish the remedy. With the help of modern machines an unlimited production can produce unlimited wealth, which must go to those who produced it, to the workers of brawn and brain, and not to the idle, the wealthy, the merchant class. Every man must be allowed to develop his gifts, physical or spiritual, according to his ability and must use them for the benefit of all. No longer may man exploit man, nor nation exploit nation. Thus work will no longer be considered as a curse for the punishment of man's tasting of the forbidden fruit, but as a boon bestowed upon him by the Creator who made him, body and soul, with pleasures and desires physical and spiritual, both equally holy.

Thus Heine concludes that matter and spirit must be reconciled. So far the spirit only was considered as sacred. But God is not the eternal being, but the eternal becoming, dynamic motion, progress. God is the real hero of the history of the world. Its last goal is that very reconciliation of matter and spirit, in which God's realization will be achieved. Mankind should be the ultimate incarnation of the divine. But man had only hallowed the spirit and had left the world to Caesar. Hence the social ills in the world, the disharmony, the sickness of man. Our task is to become healthy and to achieve material happiness for all mankind. . . . "We do not fight for the human rights of the people, but for the divine rights of man."¹⁴

This reasoning, derived by Heine not only from the theories of socialist thinkers but also from Hegel and Spinoza, satisfied his social as well as his esthetic demands. It inspired some of his best verses and it had already been expressed similarly before in his concepts of Hellenism and Nazarenism in which he had contrasted the sensual, joyous, art and life loving paganism of the Greeks with the ascetic, resigned, spiritual transworldliness of Judaism and Christianity. In one of his earlier essays he had pictured the outbreak of the open conflict between these two religions, quoting the Homeric description of the banquet of the Olympians and then continuing: "There approached panting a pale Jew, dripping with blood, with a crown of thorns on his head and a large wooden cross on his shoulder; and he threw the cross upon the high table

¹⁴ IV (old edit.) 219.

of the Gods, that the golden goblets trembled and the gods were silenced and paled and faded away more and more until they finally dissolved altogether in a bleak haze. Now came a sad time and the world became gray and dark."¹⁵

Only one of the Olympians would have sunk down sobbing at Christ's feet, Psyche, the soul, as the German painter Max Klinger was later to represent the scene in a powerful picture inspired by our poet. For Heine himself wrote a magnificent poem, called *Psyche*,¹⁶ in which he summarizes the Hellenistic tale of Amor and Psyche, bringing out its significant symbolism:

In her hand the little lantern,
Love's great ardor in her breast,
Psyche steals back to the bedside,
Sees her lovely sleeper rest.

And she blushes and she trembles
As his beauteous form she sees;
The revealed god of lovers,
He awakens and he flees.

Eighteen hundred years of penance!
Psyche, pining in distress,
Castigates herself for seeing
Amor in his nakedness.

Heine's enthusiastic hope for a Saint-Simonistic paradise soon faded before the march of events. He was placed before the realistic decision as to whether he should favor the proletarian revolution, which was drawing near, or should support the July Monarchy in spite of his contempt for the bourgeois exploiters behind the throne of Louis Philippe. He is not an out-and-out republican. Especially for Germany he can see no prospect for such a form of government, since it would mean a grave and portentous break with an age-old historical tradition, and he also has learned through experience that mere theories have no force unless the people themselves have changed, unless the individual has been educated and imbued with a new political and social outlook. "The grain of liberal principles", he writes in May 1843, "has shot into abstract leaf, but it must quietly grow into shafts of concrete reality. The idea of Liberty, which up to now has permeated only single individuals here and there, must also spread to the masses, to the lowest levels of society, and must become a real folk possession. This incarnation of liberty in the people, this mysterious process requires as with every fruit, its time for ripening. This process is certainly no less important than that proclamation of principles which occupied our predecessors. . . . We have a lesser task but greater suffering than our forebears, who believed that everything was happily concluded when the sacred laws

¹⁵ IV, 361.

¹⁶ I, 340 (translation mine).

of freedom and equality had been formally proclaimed and hallowed upon a hundred battlefields. Alas, that is still the unfortunate mistaken idea of so many revolutionaries . . . who are contented to see a decree promulgating some democratic principle or other nicely printed black on white in the official newspaper. And I recall when visiting twelve years ago old Lafayette, that he pressed a paper into my hand when I left. His face bore the confident impression of a quack who hands us a patent universal remedy. It was the famous Declaration of Human Rights, which the old man had brought from America sixty years before and still considered the panacea for radically curing the whole world."¹⁷

For a while still Heine allows himself to be drawn into the radical movement by such friends as Karl Marx, Friedrich Engels, Bakunin and others. He writes for the socialist paper "Forward" and assails in biting poems the Kings of Prussia and Bavaria and other representatives of reaction. But suddenly the poet in him revolts. He realizes that most of his travelling companions belong to the Nazarenes, uncouth republicans and communists, who fill the radical clubs with trite phrases and vile tobacco smoke.

"I am oppressed by the secret fear of the artist and scholar", he writes, "who sees our whole modern civilization, the arduous achievements of so many centuries, the fruit of the noblest work of our predecessors threatened by the victory of communism. Carried along by the current of a magnanimous state of mind, we may be disposed to sacrifice the interest of art and science, yes, even our particular interest, to the common welfare of the suffering and oppressed, but we must never conceal from ourselves what we have to expect as soon as the great raw masses come to rule."¹⁸ "There will perhaps ultimately be only one shepherd and one herd, a free shepherd with an iron shepherd staff and an equally shorn and an equally bellowing herd of men. Wild, gloomy times are rumbling toward us and the prophet, who might want to write a new Apocalypse, would have to invent entirely new monsters. . . The future smells of leather, of blood, of godlessness, and of many, many floggings. I advise our grandchildren to come into this world with a very thick hide on their backs."¹⁹

Heine finds that even a socialist like Louis Blanc seems to favor "a general equality kitchen where for all of us the same Spartan soup is to be cooked and — more horrible than that — where the giant is to receive the same share his brother dwarf enjoys."²⁰ And what, at last is to become of poetry? "Why do you sing of the rose, aristocrat? Sing of the democratic potato which nourishes the people." Liberty and equality demand that every one writes equally poorly. Parnassus is to be levelled, flattened, and macadamized, and where once the leisurely poet

¹⁷ VI, (old edition), 11.

¹⁸ VI, 42.

¹⁹ VI, 316 f.

had climbed and listened to the nightingales there will soon be a level highway."²¹ "The laurel of the great poet is as hateful to our republicans as the royal purple of a great kind. . . . A good style is decried as something aristocratic, and one can often hear the assertion: The true democrat writes simply and like a simp, as do the people. Most men in the movement succeed well in this. They are probably honest like Saint Jerome who considered his good style to be a sin and scourged himself for it."²²

There is, of course, a good deal of witty extravagance in these utterances, but there can be no doubt that behind them there is an earnestness and sincerity, an artistic conscientiousness, which we often overlook in Heine the poet but which is attested by the ceaseless filing and revising of his poems, which the variants of critical editions reveal to us. If in his early days he wrote to his friend Immermann, "Poetry is in the end only a beautiful subordinate matter",²³ he probably meant it; he writes similar words seven years later at the time when in his youthful enthusiasm he answered the battlecry of emancipation, and again in 1833: "We do not seize an idea, but the idea seizes us, enslaves us and whips us into the arena so that we fight for it like forced gladiators."²⁴ But the older he became, the more he realized that the idea demanded a free man and that his own weapon was not the sword but the poet's harp. There were enough poor singers of liberty in the world who had better spoken in prose. Only to the genius it is given to speak swords and daggers, since he is able to cast his ideas in such a form that the poem and its eternal truth abide even when times have changed and the subject matter has then but a symbolic meaning. Such a task was given to Heine. And his work has stood the test of time.

²⁰ VI, (old edition), 230.

²¹ VII, 418 f.

²² VII, 311 f.

²³ Hirth, I, 190.

²⁴ IV, 223 and IV (old) 14.



AN EXAMINATION OF FRIEDRICH SCHLEGEL'S "GESPRÄCH ÜBER DIE POESIE" *

HOWARD E. HUGO
Harvard University

"Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre, qui masque la façade de l'art!" cries Hugo in the *Préface de Cromwell*; ¹ it is Tashtego's hand with a hammer, nailing a red flag to the masthead, that we last see in the great novel of American Romanticism, *Moby Dick*; it was the hammer along with the sickle that was to be the emblem of the political party whose doctrines were based on Marx's tract of 1848. The hammer, with its connotations as an instrument of violent destruction and equally vigorous rebuilding, is perhaps the most appropriate symbol for the Romantic movement; and the literary treatises of Romanticism reflect a tendency to destroy the ideology of the immediate past, in order to make room for the outlook of the present. If this may be taken to be a distinguishing characteristic of the Romantic manifesto, certainly Friedrich Schlegel's *Gespräch über die Poesie* ² must be seen as a model, indeed the *fons et origo*, for much of the writing that was to follow.

Schlegel's work was written and first appeared in 1800.³ A curious, uneven essay, conceived in the form of a dialogue between seven young intellectuals whose names are reminiscent of a seventeenth-century pastoral,⁴ it nevertheless is one of the significant documents in the development of European Romanticism; and with it are to be found, albeit often in rudimentary form, many of the ideas we consider unique to the movement. Naturally one of the chief dangers in an examination of such a brilliant essay is that the critic, who already has certain *a priori* concepts, is too apt to see significance, when none exists, in the chance phrase — particularly when it is lifted out of context. Therefore, the chief endeavor in this brief discussion of Schlegel's work, will be to discover the nature of his thought within the limits that Schlegel himself establishes. What is his definition of "classical"? Against what elements in the period we now call Neo-Classical is he rebelling? What does he mean by *Poesie*? These and other similar questions must be the subject of any inquiry

* "Gespräch über die Poesie" was written by Friedrich Schlegel at the end of 1799 and the beginning of 1800 for the *Athenaeum*, the periodical edited by him and by his brother, August Wilhelm. The *Athenaeum* appeared in 1798, 1799, and 1800; the "Gespräch" may be found in the third volume published in 1800 by Heinrich Fröhlich in Berlin.

¹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, ed. Souriau, (Paris: Boivin) p. 253.

² Friedrich Schlegel, "Gespräch über die Poesie," *Seine prosaischen Jugendschriften*, Minor, (Wien: Konegen, 1888), Band V.

³ That the essay should have occurred at the turn of the century, and that Schlegel's own name be "mallet" or "sledge-hammer," are historical accidents almost too neat for the purposes of this paper.

⁴ Amalia, Camilla, Markus, Ludoviko, Antonio, Andrea, and Lothario.

whose aim is true criticism — that is to say, understanding. If, from our vantage point in history, his answers occasionally seem erroneous or imperfect, the very existence of the questions he poses can be revealing insofar as they illuminate certain aspects of the age. What is important to see, is that we have here one of the first examples of the type of criticism now associated with all aesthetic *avant-gardes*: documents whose primary interest is in the shape of things to come, where the writer considers himself not merely the wielder of the blue-pencil, but rather — in the words of Shelley — “the hierophant of the unapprehended inspiration.”⁵ This shift in the conception of the critic himself, so important in our own day, was an insight peculiar to Romanticism — indeed, I would venture to say, to German Romanticism. And if this speculation be granted, then the major portion of our gratitude must go to Friedrich Schlegel.

The first section of the *Gespräch* is actually a short introduction, where Schlegel discusses directly with the reader — without using the framework of a fictitious dialogue — the identity of *Poesie* with metaphysics. Here an idea which is later expanded at some length, is initially presented: *Poesie* is universal, a necessary ingredient of the ego; it is the very stuff of reality, and the physical universe — in a metaphor used by Schlegel — is itself a kind of divine poetry. Perhaps it would be clarifying, and legitimate in view of Schlegel's admitted affiliation with German Idealism, to borrow the Kantian distinction between the phenomenal and the numinal: *Poesie* belongs to the region of the numinal — the locus of pure Idea — which manifests itself through the world of phenomena. In any case, the *new* poetry will not be merely sensuous, the substance without the spirit.

Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie wie der Reichthum der belebenden Natur an Gewächsen, Thieren und Bildungen jeglicher Art, Gestalt und Farbe.⁶

Poesie and *Natur* are made one. What then is the mission of the individual poet, in this cosmic scheme? He too creates his own *Poesie*, limited in scope by the human finitude of the poet; he must exist in a state of unceasing activity, ever widening his poetic insights and capabilities.

There follows the first dialogue — to the modern reader, a somewhat flimsy vehicle in which to propound complicated ideas. Incidentally, it may be noted that Schlegel's employment of the dialogue seems scarcely for traditional Socratic reasons, since his young *literati*, comprising what one might call the first Romantic *avant-garde*, are in wonderful agreement throughout their discussions. This dubious intellectual drama is evident in the four principal parts of the work, when Andrea, Ludoviko, Antonio, and Markus each read prepared speeches. We find that Camilla praises a play she has just seen, and her conversational opening leads to a brief

⁵ Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry”, *Prose Works*, ed. Forman, (London: Reeves and Turner, 1880), Vol. III., p. 144.

⁶ Schlegel, *Gespräch*, pp. 338-9.

survey of "die sogenannten classischen Dichter der Engländer."⁷ Schlegel's use of the term "classical" is frankly derogatory, when he speaks of Pope and Dryden as two apostles of false poetry, representatives of "eine moderne Krankheit, durch die jede Nation hindurch müsse, wie die Kinder durch die Pocken"⁸ — a sickness epidemic in France and England. At the request of the *cénacle*, Andrea reads his paper, *Die Epochen der Dichtkunst*, which is the author's systematic exposition of the history of culture from the Greeks to his own era.

Knowledge of art and of general culture, says Schlegel, is only obtained via history.

Es ist aller Kunst wesentlich eigen, sich an das Gebildete anzuschließen, und darum steigt die Geschichte von Geschlecht zu Geschlecht, von Stufe zu Stufe immer höher ins Altherthum zurück, bis zur ersten ursprünglichen Quelle.⁹

For us Europeans, the sole, original, and primitive "spring" is Hellas, just as was Homer for the Greeks of the post-Heroic age. The epic, Schlegel continues, was the great art form and the parent of all the *genres* that followed; thus he describes the decay of the epic plant which has left behind the seeds from which grow new species, purveyors of new beauty. This notion of the iambic and elegiac, as well as comedy and tragedy, all evolving out of the epic was rather a literary commonplace in Schlegel's day. The sense of decay and rebirth, the feeling that one cycle must terminate as a necessary pre-condition for the creation of another, even the metaphor of the organism that must die in order that new generations may come to life, (the legend of the phoenix rising again out of its own ashes is used later in Schlegel's work) — these are the qualities of his thought that mark it as looking toward the future rather than back to the past.

In his praise of the Greek poetry of the Heroic age, Schlegel stays within the tradition of the great eighteenth-century Hellenists. Winckelmann, almost a half-century earlier, had described the perfection of Greek art which possessed "eine edle Einfalt und eine stille Größe";¹⁰ indeed, he had advised the modern artist to imitate Greek models directly as a short-cut to excellence rather than turn to nature itself, since the modern eye had lost its earlier ability to view nature with clarity and understanding. It is when Schlegel demonstrates his complete historicity, that he takes his point of departure from Winckelmann. Greek poetry of the *goldne Zeitalter* was canonic and perfect, Schlegel says: hence it is the model *in spirit* for all succeeding poetry. It was the product of a genuine, wholesome outlook; it arose out of a real need and not out of a desire for servile imitation; it was "eins und untheilbar durch das festliche Leben freyer Menschen und durch die heilige Kraft

⁷ Schlegel, p. 342.

⁸ *Ibid.*, p. 342.

⁹ *Ibid.*, p. 343.

¹⁰ J. J. Winckelmann, "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst," *Geschichte der Kunst des Altherthums*, ed. J. Lessing, (Heidelberg: Weiss, 1882), p. 314.

der alten Götter";¹¹ it was — to return to his original definition of the highest *Poesie* — the poetry of an age that best realized the union of ideality and reality. But because we are caught up in the ceaseless flow of history and the ideals of one age can never act, in their particularity, as the standards for another, we cannot hope to re-attain the pristine purity of ancient Greece. Thus in a few paragraphs Schlegel overthrows the whole Renaissance and Neo-Classic theory of imitation. The art of the great age of Greece is still retained as the *sine qua non*; there is no perfection than that which defies repetition. It is a revolutionary shift, however, when the attempt to duplicate the external forms of an earlier historical epoch is abandoned, and there is instead a turning toward a more metaphysical inquiry into the conditions that make perfection possible. The attitude of the seventeenth and eighteenth-century thinkers was based essentially on a rational outlook, a belief in the analytic and orderly processes of reason. Schlegel is forced to take recourse to ontological rather than logical concepts; and if one finds confusion in his ideas, it is wise to remember his being the herald of a *Weltanschauung* still in a stage of early formulation. Succeeding thinkers like Hegel and Schopenhauer were to postulate and qualify the terms that Schlegel was seeking — terms that with him find only a partial and tentative expression.

By his canonization of the great age of Greece, in effect he rewrites the history of culture. For a brief moment in history, "great" tragedy and comedy enter on the heels of the epic; although comedy, having evolved from the Iambic and a *parody* of the epic, suffers from an intrinsic weakness.

Alles, was noch folgt, bis auf unsre Zeiten, ist Überbleibsel,
Nachhall, einzelne Ahndung, Annäherung, Rückkehr zu jenem
höchsten Olympe der Poesie.¹²

The Alexandrian school is mere empty virtuosity; the art of Rome — and here Schlegel was one of the first to differentiate between Greek and Roman culture — owes its poorness to the original sin of Alexandrian imitation. The so-called Golden or Augustan age is completely revaluated; no product of a genuine, indigenous *Zeitgeist*, it is dismissed as the shallow imitation of a shallow imitation.¹³ The sole *forte* of the Romans was satire, says Schlegel. Unfortunately they strove to transcend this limited *genre*, and failure was inevitable.

The *Cinquecento* in Italy, the ages of Louis XIV in France and Queen Anne in England, the Aufklärung in Germany — "jedes folgende war leerer und schlechter noch als das vorhergehende, und was sich die Deutschen zuletzt als golden eingebildet haben, verbietet die Würde dieser Darstellung näher zu bezeichnen."¹⁴ It is as if he saw the Alexan-

¹¹ Schlegel, *Gespräch*, p. 344.

¹² Schlegel, p. 345.

¹³ "Denn der Verständige läßt jedes Gebildete in seiner Sphäre, und beurtheilt es nur nach seinem eignen Ideale." Schlegel, pp. 346-7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 347.

drian tradition as another race of Tantalus, and each culture that partook of the original misconception produced nothing but relatively worthless art. There was "kein classisches Werk in so langer Zeit:"¹⁵ the word "classical" again describes poetry that is unique to its own age, poetry that pursues its own ideal and rests solely on its own cultural environment.

The descent of the wild Gothic-German races to the shores of the Mediterranean led to the first manifestation of valid art in modern times. The impact of Arabian and Oriental culture upon the Northerners gave rise to the romance, and finally Dante appeared as the triumphal synthesis — the poet whose work was also the product of a genuine mythology, the Roman Catholic Church. The germ for the concept of the North and the South each creating distinct and separate literatures, an idea later expanded by such writers as Mme. de Staël and Sismondi, is planted here;¹⁶ what is equally significant is Schlegel's assertion that at least part of the greatness of Dante was concomitant with the poet's dependence upon the Christian myth. Schlegel's historicity makes him tacitly attribute equal value to both Greek and Christian mythology, just as later in the *Gespräch* he expresses similar admiration for the mythology of the East.¹⁷

Shakespeare and Cervantes: these are the two poets who best embody for Schlegel the recapturing of the nature of true *Poesie*. The canonic aspect of their genius makes them literally incomparable, as was Homer. The Spanish writer reached the pinnacle of his achievement in *Don Quixote*, where he conceived a new form for the vehicle of his unique expression; while it is the history plays of Shakespeare that represent the acme of his greatness.

The cycle of true *Poesie* followed by a period of decadent Alexandrianism returns after Shakespeare and Cervantes, although strictly speaking it is less the recurrence of a cycle than it is the reassertion of the original post-Homeric tradition: all European Neo-Classicism continues in the same unhappy line of the Augustan *goldne Zeitalter*. There is the same feeling of the bulk of the responsibility for the modern *falsche Poesie* resting with the French, that is apparent in Goethe's remark thirty years before: "Französgen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu gros und zu schwer."¹⁸ Again the time belongs to the

¹⁵ *Ibid.*, p. 348.

¹⁶ Cf. Mme. de Staël, *De la Littérature* and *De L'Allemagne*, and Sismondi: *De la Littérature du Midi de l'Europe*.

¹⁷ On the subject of the necessity of the myth, it is interesting to contrast Schlegel's intellectual catholicity with the strictly religious Catholicity of Chateaubriand, (*Le Génie du Christianisme*), and Novalis, (*Die Christenheit oder Europa*). For them, the Christian myth was definitely superior to any other, and it alone could be the basis of modern art. Cf. Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, (Paris: Garnier, 1930), II, iv, "Du Merveilleux": V., p. 51 f. Cf. Novalis, *Fragmente*, ed. Kamnitzer, (Dresden: Jess, 1929), "Die Christenheit oder Europa", p. 747 f.

¹⁸ Max Morris, *Der Junge Goethe*, (Leipzig: Insel, 1910), Band II., "Zum Schakespears Tag", p. 138.

skillful *virtuosi* rather than to the real poets; again the misconceived quest is to recreate the alien forms of a so-called Golden Age.

Aus oberflächlichen Abstractionen und Räsonnements, aus dem misverstandenen Altherthum und dem mittelmäßigen Talent entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhte . . .¹⁹

Schlegel interjects a note of hope into this dismal literary scene when he says that Winckelmann and Goethe have prepared the way, (and we are reminded of his own desire to become the Winckelmann of his generation); it will be the mission of the modern critic to act as the seer, the *vates*, for the poets of the future, to find the genuine poetic tradition, and to unite the modern *Poesie* and modern philosophy — that is, Idealism — in a glorious synthesis. And this mission, adds Schlegel in a statement mirroring the increasing awareness of race and of nation, will be reserved for the Germans.

Die Epochen der Dichtkunst is followed once more by a short dialogue between the young men and their "bluestocking" girls. Schlegel touches briefly upon the subject of French false poetry, but the main concern is with the nature of *Poesie* itself, as at the start of the *Gespräche*. There is much insistence on the inward and subjective elements, the identity of poetry with metaphysics and the whole structure of the universe, and the ignoring of external aspects which he considers as mere rhetoric — "et tout le reste est littérature." All the forward-looking qualities that are so much a part of Romanticism, perhaps best incarnate in the title of Wagner's *Die Kunstwerk der Zukunft*, give Schlegel's writing the dynamic vigor, the trumpet-call-to-action tone, that characterize the manifesto. Winter is over and spring is here, cries Ludoviko. He concludes, "Ich lebe nicht in Hoffnung sondern in Zuversicht der Morgenröthe der neuen Poesie;"²⁰ and he then reads his paper to the little group. This is the portion of Schlegel's work that may well contain the most important of his intellectual contributions, not only to the body of thought of the Romantic movement, but to the history of aesthetics as a whole. Certainly *Die Rede über Mythologie und symbolische Anschauung* holds the most interest for the modern reader who is aware of the paramount concern in our own day with the place of the symbol and the myth in literature.

In *Die Epochen der Dichtkunst* when Schlegel was discussing the merits of Greek *Poesie*, it was a greatness he defined in terms of a relation of art to men and the gods: "eine und untheilbar durch das festliche Leben freyer Menschen und durch die heilige Kraft der alten Götter."²¹ In short, the prerequisites for true as against false poetry are that it be the creation of free men, and that it arise within the framework of a

¹⁹ Schlegel, *Gespräch*, p. 352.

²⁰ Schlegel, p. 357.

²¹ *Ibid.*, p. 344.

mythology — in other words, within an ordered universe. In this section the idea stated *en passant* is expanded.

What is the cause of the defective condition of modern poetry? Must the twin mysteries of the soul and of love — the proper subjects of great art — remain unexplained in modern *Poesie*? And Schlegel regretfully concludes that they must, at least until we discover our own mythology and build our own symbols.

Es fehlt . . . unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war . . . Wir haben keine Mythologie.²²

The Greeks were able to create their symbols out of the purely sensuous since their gods were closer to mere natural manifestations;²³ "Die neue Mythologie muß . . . aus der tiefsten des Geistes herausgebildet werden."²⁴ With the moderns, says Schlegel, the locus of the new mythology will be "in dem großen Phänomen des Zeitalters, im Idealismus!"²⁵ This alone can be the basis for a new art which will partake of the same canonic, absolute quality as did Greek culture. The result will be a genuine rebirth of spirit — similar to the Greek in that both would be *Dinge-an-sich*, with a deep and inward resemblance, and not merely a superficial parallelism of forms.

Schlegel emphasizes that the mythology of the future will be manifest in poetry rather than in philosophy, and stresses once more his earlier identification of *Poesie* with the cosmic structure: Spinoza and the new physics are both seen as necessary — but only partial — ingredients in the new outlook. This is an important distinction, lest one think that he saw the coming *Poesie* to be simply the vehicle for the concepts of *Idealismus*. The *real* Golden Age will arrive when *Naturphilosophie* and mythology are synthesized. In any case — and again we are struck by the revolutionary cast of his mind — the old divinities are dead: "Die neuen Götter haben den Herrlichen vom hohen Thron der Wissenschaft herabgestürzt."²⁶

Despite the confusion and the vagueness that mark this section of the *Gespräch*, the more one considers the radical ideas advanced by Schlegel, the more one is amazed by the keenness of his insights. Western philosophy may be viewed as a series of footnotes to Plato, says Whitehead; it is tempting to make a similar assertion about Romanticism and Friedrich Schlegel. "The new gods have thrown the glorious ones

²² *Ibid.*, p. 358.

²³ Cf. Heinrich Heine, "Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland", *Über Deutschland*, (Hamburg, Hoffman und Campe, 1861), pp. 98 f. Here is another example of an idea outlined by Schlegel and expanded by a later writer. The Greek gods were humanized; the Christian God is by definition formless. He is pure *Nous*; hence we have Greek clarity versus the vague Christian art of the Middle Ages, when the Christian myth was the strongest. The new Romantic art would have the form in "parabolic" relation to the idea. Like Schlegel, Heine turns to *Idealismus* for the solution of the problem.

²⁴ Schlegel, *Gespräch*, p. 358.

²⁵ *Ibid.*, p. 359.

²⁶ *Ibid.*, p. 360.

down from the high throne of knowledge": Novalis and Chateaubriand tried to demonstrate the validity of the Christian myth in modern art; Heine was to attack them and their followers in *Über Deutschland*;²⁷ Nietzsche's *Also Sprach Zarathustra* appeared eighty-five years after Schlegel's work, and the twilight of the gods was celebrated with still more passion and fire. If it is felt that Romantic literature failed to live up to Schlegel's great expectations — and perhaps no literature ever could live up to such demands — still, the falling-off of the actual from the ideal is no indictment of his originality and brilliance. The answers that Schlegel gives to the problems that he poses are inconclusive and unsatisfying, but it is sufficient that he was cognizant of the questions; for it may well be that we search for absolute answers where none *can* exist.

The dialogue that bridges this essay and the next, the *Brief über den Roman*, is actually not much more than an extended footnote to the previous section. Schlegel in the person of Lothario underscores the notion that all art is symbolic:

Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk.²⁸

Artistic creativity and the interplay of spirit and matter are seen as parallel processes.

There is also a short recapitulation of Schlegel's idea, that Dante's greatness was principally a function of the poet's dependence on Christian mythology. That Schlegel could postulate Christianity as a mythology alongside the Greek and Oriental systems is itself a departure from orthodox critical thought of the period toward a completely historical outlook. No judgment of comparative values is made; the sole criterion is whether or not an author is faithful to the mythological "climate of opinion" of his time.

Antonio reads the *Brief über den Roman* after the group has raised the question of the relation of the past excellence of the epic to the possible future of the novel.

Der Brief über den Roman is of less philosophic import than the preceding section about mythology, since Schlegel is more concerned with the validity of a literary form than with a metaphysical concept.²⁹ At the same time it is significant that he sees the novel as a serious and important art-form, and more than that, as *the* new form to embody the new *Poesie*. It is nowhere more apparent than here that Schlegel's main interest was less with contemporary literature than with the art of the future; it is this forward-looking quality, what might almost be called

²⁷ Heine, *op. cit.*, p. 178. "Hört ihr das Glöckchen klingen? Kniert nieder. — Man bringt die Sakramente einem sterbenden Gotte."

²⁸ Schlegel, *Gespräch*, p. 364.

²⁹ cf. Friedrich Schlegel, "Über Goethe's Meister," *Seine prosaischen Jugendschriften*, ed. Minor, for a more complete statement of his ideas on the novel.

the discovery of the future tense in criticism, that was the distinctive feature of Romantic manifestos and the aesthetics they propounded. Schlegel, like so many of the critics after him, saw his own age as an interim period and the writers in it as figures of transition. Hence the focus of his thought is less descriptive — in the traditional sense of the critic examining contemporary literature within a given frame of reference — than it is normative, with the critic resolving present artistic imperfections into a future synthesis.

Antonio commences with a rebuttal of one of his friends who had attacked the novels of Friedrich Richter, (Jean Paul). Antonio grants that they are a hodge-podge of French influence and bad sentimentality; still, "solche Grotesken und Bekenntnisse noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters sind."³⁰ He admits that the novels of their age and the preceding century are mostly weak and mere "arabesques," but one must remember that they are all *Naturprodukte* and hence contain positive elements. Perhaps the form is as yet undisciplined,³¹ but at least the novel *per se* does not share in the tradition of false Alexandrian *Poesie*. It is rather a spontaneous, indigenous product of its period; in short, it is *Romantic*.

The dichotomy arises between the actual state of the novel, whose poverty Schlegel is forced to admit, and the novel in its ideality. It is potentially a valid vehicle for true *Poesie* even though the productions of the present may show no promise. The best proof of Schlegel's faith in the novel is his comparison between it and the epic, and the statement that "der Roman habe am meisten Verwandtschaft mit der erzählenden ja mit der epischen Gattung."³² The novel is not regarded as the modern imitation of the epic, or even the continuation of the epic line; there are formal parallels, but nevertheless each form — the epic in ancient Greece, the novel in the modern period — is the unique and genuine expression of its *Zeitalter*.

A possible ambiguity appears when Schlegel attempts to differentiate between "modern" and "romantic." Evidently he felt that his immediate age was not completely *romantisch*, even as the great era of Greek poetry was exclusively *classisch*; but all the positive elements of his contemporary literature — the true as opposed to the false *Poesie* — were romantic. It is obvious that part of the identification he makes between "Roman" and "romantisch" is etymological, implicitly if not explicitly: "Ein Roman ist ein romantisches Buch",³³ and the present-day novels are "die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters."³⁴ Is "romantic" for Schlegel an attribute of the art of certain periods, his own for instance? Does he go as far as Stendhal who exclaims, in capital letters, "Tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps"? ³⁵

³⁰ Schlegel, *Gespräch*, p. 368.

³¹ *Ibid.*, p. 369. "Die Poesie ist so tief in dem Menschen gewurzelt, daß sie auch unter den ungünstigsten Umständen immer noch zu Zeiten wild wächst."

³² *Ibid.*, p. 373.

Does "romantic" have the same absolute and canonic meaning for Schlegel as did the term "classic", when applied to the true *Poesie* of Greece? The last essay in the *Gespräch* — "Versuch über den verschiedenen Styl in Goethe's früheren und späteren Werken" — does not provide us with any neat answers to these questions. Insofar as Schlegel saw in Goethe the most prominent poet of the day, and the writer who was most likely to produce the representative *Poesie* in the immediate future, Schlegel's comments and his critical approach to Goethe are more illuminating than any additional theorizing would be.

Schlegel is less interested in any single work of Goethe's than he is in the poet's development: the critic, he says, must seek the whole man behind the individual creative product, since the isolated work of art is incomprehensible when viewed outside of the context of the creative personality. Here we have, in essence, the theoretical justification for the biographical-historical approach of the nineteenth-century; from the work we move to a study of the artist and his personality, and thence from the artist to a consideration of the external forces acting upon him.

Schlegel sees the first period of Goethe's writing as a conflict between objectivity and subjectivity, with the triumph of the latter in *Werther* and *Götz von Berlichingen*. This is the early stage; Goethe's art progresses in a dynamic fashion to a higher plane, and the manifestation of the new spirit is *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, (which appeared four years before the *Gespräch*). The book was for Schlegel a partial fulfillment of his critical demands; in this opinion he was seconded by Novalis, who stated that "ein Roman muß durch und durch Poesie sein,"³⁶ and who found *Wilhelm Meister* the most satisfactory novel to answer his requirements.

Schlegel sets forth "die Vereinigung des Antiken und des Modernen" as the great question tormenting our age.³⁷ Are these periods in a fundamental, irreconcilable antagonism? Goethe the man, as well as *Wilhelm Meister*, are actual demonstrations that a synthesis — albeit incomplete — is possible.

Diese große Combination [i. e., the antique and the modern in Goethe] eröffnet eine ganz endlose Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu seyn scheint, die Harmonie des Classischen und des Romantischen.³⁸

The antique-classical and the modern-romantic each exhibit the necessary qualifications for high art: fidelity to the true spirit of the age, the employment alone of art-forms that have emerged out of this same

³³ Schlegel, p. 373.

³⁴ *Ibid.*, p. 374.

³⁵ Stendhal, (Henry Beyle), *Racine et Shakespeare*, ed. Delbos, (Oxford: Clarendon, 1907), IIe Partie, p. 109.

³⁶ Novalis, *op cit.*, "Kunstfragmente" No. 1952, p. 623.

³⁷ Schlegel, *Gespräch*, p. 382.

³⁸ *Ibid.*, p. 381.

Zeitgeist, and finally a unity that can exist only when a literary generation abandons slavish imitation and a concomitant false mythology.

When does the emulation of the *spirit* of ancient Greece — a "good" thing — become a servile and Alexandrian *Epigonentum*? We sense that Schlegel is aware of the problem and is trying to resolve it to his own satisfaction. After all, it would be legitimate to see French seventeenth-century tragedy, using Schlegel's own terms, as the happy union of true classical spirit with modern native French culture; yet French Neo-classicism was anathema to him, as it was to most of the Romantic critics who came in his wake. Despite his attempts to obtain historical catholicity of taste, where all literature is assessed according to the degree to which it expresses its age, Schlegel is forced to make affirmations and condemnations when he is faced with the spectre of historical relativism. His distinction between a spiritual emulation and a shallow imitation of Greece, his notion of the canonic nature of the art of certain epochs — both these are ideas which must be seen as Schlegel's answer to the problem of understanding versus judgment. They are also two concepts singled out of a host of others, which afford us adequate testimony of his place as a great critic and aesthete.

The *Gespräch über die Poesie* remains not only as a document important for a comprehension of the course of Romanticism, but also as an essay rich in suggestiveness for critics of all times, by virtue of its brilliant insights into the nature of aesthetics.



SPRACHPRIVATISSIMUM

Wer Appetit auf etwas hat, äußert entweder den Wunsch danach oder erhebt die Forderung darauf; und nicht nur je nach Temperament, sondern auch je nach dem Grade, in dem er den Gebrauch der Präpositionen beherrscht. Beherrscht er ihn schlecht, so läßt er wahrscheinlich den Wunsch auf den (statt: „nach dem“) und die Forderung nach dem (statt: „auf den“) Gegenstand laut werden, auf den (nicht: „nach dem“) er Appetit hat. Die Präpositionen sind der Schrecken aller Nachrichtenredakteure. Das ihnen vorliegende Material an (nicht: „von“) Meldungen ist stilistisch oft so schlecht, daß sie sehr sichere Lotsen im Strom der Sprache sein müssen, wenn sie zwischen den Klippen der Schnelligkeit und Zuverlässigkeit und denen des Ausdrucks in den Hafen der Gewissheit einlaufen wollen. Wenn jemand Einfuhr „an“ Lebensmitteln oder „an“ Baumwolle für nötig hält, so ist er einer doppelten Täuschung zum Opfer gefallen. Er hat übersehen, daß die Handlung, eben die Einfuhr, mit der Sache, die eingeführt werden soll, durch die Frage „wessen?“ verbunden ist. Die Ware muß also im Genitiv stehen: die Einfuhr der Baumwolle. Da nun Gattungsbezeichnungen ohne Artikel verwandt werden, wird der Genitiv der Grammatik gemäß umschrieben; auf die Frage „Einfuhr von was?“ lautet die Antwort: „von“ Baumwolle. Die erste Täuschung lag also darin, daß an eine echte statt an eine hilfswaise präpositionelle Verbindung geglaubt wurde. Die zweite Täuschung entstand durch eine Art Doppelgängerei. Es wurden zwei Gedanken zugleich gedacht, und nur einer wurde, aber mit dem Zeichen des andern, sprachlich ausgedrückt — nämlich: der Mangel „an“ Lebensmitteln zwingt zur Einfuhr „von“ Lebensmitteln. Im übrigen sollte der Mangel an Lebensmitteln auch ein Anreiz zu erhöhter Produktion (nicht: „für“ erhöhte Produktion) sein, genau wie diese Epistel den Anlaß zur (nicht: „für“ die) Beschäftigung mit dem eigenwilligen Leben der Sprache bilden sollte, die ein richtiges Gefühl und seine Bestätigung durch einen richtigen Gedanken verlangt. Denn es gibt nun einmal kein formelhaftes Abkommen über (nicht: „für“) dieses Leben der Sprache; aber es gibt ein Gesetz über seine innere Notwendigkeit (nicht: „zu“ seiner inneren Notwendigkeit) das keine unlogischen Zusätze zu seinen Grundlagen (nicht: „für“ seine Grundlagen) erlaubt, zum Handeln nach klarer Entscheidung oder auf klare Entscheidung hin (nicht: „auf“ klare Entscheidung) zwingt und die Übertragung dieser Aufgabe an (nicht: „auf“) unser Gewissen fordert.

—Aus „Der Tagesspiegel“

NEWS and NOTES

NACHTRAG

zu "A Report on the Present Conditions of Germanic Studies in Germany" ("Monatshefte", February, 1948)

Als erste unter den wissenschaftlichen Zeitschriften unseres Faches ist die *Zeitschrift für deutsche Philologie* wieder in Gang gebracht worden. Das erste Heft des 70. Bandes ist eben erschienen. Die Zeitschrift wird jetzt herausgegeben von Will-Erich Peuckert und Wolfgang Stammeler.

Göttingen. W.-E. Peuckert hat dort die neu errichtete Professur für Volkskunde inne.

Bonn. Hans Naumann und Justus Obenauer sind entlassen.

Freiburg. Neben Walter Rehm lehrt Friedrich Maurer Germanische Philologie.

Tübingen. Gerhard Fricke, der einer der führenden Nazis unter den deutschen Germanisten war, hat keinen Lehrstuhl. Die ordentlichen Professoren sind Hermann Schneider, Paul Kluckhohn und Friedrich Beissner (früher Giessen). Beissner bereitet eine neue Hölderlin-Ausgabe vor, welche die „endgültige“ zu werden verspricht. Die erste Auflage des ersten Bandes, die während des Krieges erschien (bei Cotta), ist größtenteils bei einem Luftangriff auf Stuttgart vernichtet worden.

Leipzig. Neben H. A. Korff lehrt dort noch Theodor Frings (Germanische Philologie).

Hamburg. Die Philologie wird durch Ulrich Pretzel, die Literaturgeschichte durch Hans Pyritz vertreten.

München. Auf die durch Gierachs Tod und die Entlassung von H. Cysarz freigewordenen Professuren sind kürzlich Eduard Hartl und Hans Heinrich Borchardt berufen worden.

Frankfurt a. M. Julius Schwietering (vorher Berlin) vertritt die Germanische Philologie. Er wird weiterhin die *Zeitschrift für deutsches Altertum* herausgeben, deren Wiedererscheinen bevorsteht. Franz Schulz und Ernst Beutler, der in seine Professur wiedereingesetzt ist, lehren Literaturgeschichte. Hennig Brinkmann ist 1945 entlassen worden.

Berlin. Franz Koch ist abgesetzt.

Dresden. Adolf Spamer, früher Professor für Volkskunde an der Universität Berlin, lehrt jetzt an der Technischen Hochschule. Er leitet gleichzeitig das neue Institut für Volkskunde an der Berliner Akademie der Wissenschaften.

Harvard University

—Karl Viëtor

Wiederschen mit SPERLING

Dem Sperling ist der Flug über den Ozean geglückt. Sperlings Zeitschriften- und Zeitungsadressbuch ist wieder da, das alte Liebgewohnte Handbuch der deutschen Presse von früher. Es ist die 62. Ausgabe von

1947. So wäre der *Sperling* ein Greis, wenn man die 60 als Schwelle zum Greisenalter annimmt, wie die Römer es taten. Aber „das Leben beginnt mit 60“ und so scheint es auch der *Sperling* zu halten, er scheint jung, frisch und kräftig. Seine Geburtshelfer sind die Adressbuch-Redakteure des Börsenvereins des deutschen Buchhandels zu Leipzig. Der Börsenverein signiert auch als Verlag. De facto handelt es sich um eine enge Gemeinschaftsarbeit mit der deutschen Bücherei, deren Material nutzbar gemacht wurde.

Die Abteilung I des Buches enthält die Gesamtübersicht über die bis jetzt in den 4 Zonen lizenzierten Periodika; außerreichsdeutsches Sprachgebiet ist eingeschlossen, doch scheint es hier beim Ausland mit der Vollständigkeit nicht gut bestellt zu sein. Die Tatsache, daß Deutschland noch immer ein großes Gettho ist, erklärt und entschuldigt diesen Umstand.

Die Ausgaben sind im übrigen detailliert und bringen alles Wissensnotwendige. Abteilung II bringt die systematische Wiedergabe von fast 2000 Periodica, die in 28 Gruppen gegliedert und zum Teil in Sektionen untergeteilt sind. Ein entsprechendes ausführliches Schlagwortregister erhöht den Nutzen dieses Abschnittes. Abteilung III bietet eine alphabetische Übersicht nach Ortschaften gegliedert. Abteilung IV bringt das Verlegerregister, Abteilung V den Anzeigenteil. Die letzte Ausgabe 1939 berichtete über 5647 Zeitschriften und 2692 Zeitungen. Für 1948 ist eine Neuauflage vorgesehen. Das Buch ist mehr als 400 Seiten stark, großformat in festem handlichen Einband auf relativ gutem Papier mit Sorgfalt gedruckt. Ein Phoenix aus der Asche!

Belo Horizonte, Brasil

—Dr. H. Ernst

Wie der Evangelische Pressedienst, Bielefeld, mitteilt, sind die Grabstätten von *Johann Sebastian Bach* und von *Christian Fürchtegott Gellert* in der Leipziger Johanniskirche, die von den Trümmern des zerstörten Gebäudes verschüttet waren, wieder freigelegt und in unbeschädigtem Zustande vorgefunden worden. Der Sarkophag Bachs ist in der unzerstörten Thomaskirche beigesetzt worden. — Das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs in Eisenach, das seit 1907 als Gedenkstätte eingerichtet war und während des Krieges schwer beschädigt wurde, ist nach alten Plänen wieder aufgebaut worden. Das kostbare Inventar des Bach-Hauses konnte gerettet werden und ist an seinem alten Platze wieder aufgestellt worden.

Ende August starb in seiner Heimatstadt Freiburg i. B. der Schriftsteller Hermann E. Busse. In seinen zahlreichen Bauernromanen „Das schlafende Feuer“, „Markus und Sixta“, „Der letzte Bauer“, „Die Leute von Burgstetten“, „Hans Fram oder das deutsche Gesicht“ zeichnete Busse das Wesensbild des deutschen Menschen alemannischen Stammes in mannigfachen, tiefbewegten Abwandlungen und erwarb sich eine große Lesergemeinde. Es finden sich in seinen Werken neue starke Ansätze einer ursprünglichen deutschen Bauerndichtung, die sowohl in der Darstellung des bäuerlichen Lebens an sich wie auch in den allgemein menschlichen Spannungen und Schicksalen nicht das Enge, Einmalige, sondern das Weite, Sinnbildliche, die ewig und überall wirksamen Le-

benskräfte offenbaren und gestalten. Gotthelf, Hebel, zum Teil auch Stifter und Keller waren seine Vorbilder.

Der theologischen Fakultät der *Würzburger Universität* ist vom Vatikan und von der Hochschule zu Coventry eine größere Zahl von wertvollen Büchern zum Wiederaufbau ihrer Bibliothek geschenkt worden.

Im Rahmen seines feierlichen Abschlusses der *Kunstwoche „München 1947“* überreichte der Oberbürgermeister der Stadt München den Literaturpreis der Stadt für das Jahr 1947 der Schriftstellerin Gertrud von le Fort. Den Musikpreis erhielt Carl Orff, den Preis für Malerei und Graphik die Kunstmalerin Maria Caspar Filser und den Preis für Plastik und Architektur der Bildhauer Toni Stadler.

Den *Goethe-Preis* der Stadt Frankfurt für das Jahr 1947 hat der Heidelberger Philosoph Karl Jaspers erhalten.

— R. O. R.

BOOK REVIEWS

Aus dem Leben eines Deutsch-Amerikaners,

Bierwirth, Heinrich Conrad. The Register Press, Yarmouth Port, Mass., 1947. Stechert-Hafner Co., New York.

In February 1940 Heinrich Conrad Bierwirth died; in February 1948 his memoirs: "Aus dem Leben eines Deutsch-Amerikaners," have become available in the form of a handsome, though thin volume, which can be had from Stechert-Hafner, New York. Two of our colleagues, William Guild Howard and Henry Harmon Stevens, have with great skill and care attended to the arrangement and publication of these papers.

The book has many of the qualities of the man. It is self-contained, wise, and kindly; it looks backward and it looks forward, and it deals *an der singulären Erscheinung* Bierwirth with matters of lasting import.

Teachers of Elementary German will know Bierwirth as a leader among the men who wrote the beginner's books of the past fifty years. Forty-eight years ago, in the preface to his "Elements of German," he uttered words of greater wisdom concerning word-counts than is current among the young today. He was, it should be remembered, the first American scholar who scientifically collected vocables to discern their relative frequency and hence their relative importance in elementary German instruc-

tion, and who then proceeded to use this information in the construction of his grammars. His memoirs do not dwell upon these things. They are concerned with the impact of America upon a young German, with the peculiar dichotomy which we call German-American, and with the tragedy of his native land, Germany. Bierwirth was not only a distinguished teacher of the German language, he was a distinguished man, ein ganzer Mensch.

—R-M. S. Heffner

University of Wisconsin.

German Books.

A selective critical bibliography of publications in German. Vol. I, No. 1. January 1948. Issued five times a year by the Department of Germanic Languages and Literatures at the University of Chicago. Subscription \$ 2.—

Die neugegründete Zeitschrift für Besprechungen deutscher Bücher auf dem Gebiete der Geistes- und Sozialwissenschaften ist unentbehrlich für jeden der wissen will was im deutschen Geistesleben heute geleistet wird. Die wichtigsten Neu-Erscheinungen werden von Fachleuten des betreffenden Gebiets auf englisch besprochen, ältere, zumal während des Krieges verlegte Bücher, die bisher in Amerika unbeachtet geblieben sind, sollen aufgearbeitet werden. Das vorliegende erste Heft berichtet über

kunstgeschichtliche (besprochen von Mideldorf), philosophische (Pauck, Kuhn), historische (Rothfels, Wolfson), literarhistorische (Liepe), philologische (H. S. Schultz), protestantisch-theologische Bücher (Pauck), über Romane (Bergstraesser, Lange), über zeitgeschichtliche Dokumente (Rheinstein, Caspari), sowie über drei Zeitschriften literarischen und politischen Inhalts (v. Simson). Die meisten Mitarbeiter sind Professoren an der Universität Chicago.

—Walter Naumann

University of Wisconsin.

Franz Grillparzer,

Douglas Yates. *A critical biography*. Oxford, Basil Blackwell, 1946. Volume I.

Das vorliegende Buch, das Grillparzers Entwicklung bis zur Vollendung von *Des Meeres und der Liebe Wellen* darstellt, nennt sich eine Biographie, obwohl es vornehmlich von den Werken handelt. Aber, wie es Seite 91 heißt, die Ereignisse in Grillparzers Leben waren nicht so sehr, was ihm geschah, sondern die Werke die daraus entstanden. Nicht, was diese Werke an sich bedeuten, will Yates darlegen, sondern wie sie mit dem Leben des Dichters zusammenhängen. Er verfolgt ihre Entwicklung aus dem persönlichen Erlebnis zu einer allgemeinen Bedeutung. Er sagt (p. 93): "A literary work that matters is never self-sufficient; it is not an object for superficial appraisal, as something noteworthy merely in itself or of its kind; it is also never truly perfect. nor perfectly true — but is the work of human hands, a more or less adequate extract of life's truth — infinitely important to understand for what it represents." Er stellt sich damit in einen bewußten Gegensatz zu einer Betrachtungsweise wie der Gundolfs zum Beispiel, welche die Spiegelung der persönlichen Probleme des Dichters in seinem Werk außer Betracht läßt (p. 75). Das bedeutet, daß Yates zur genauesten Philologie als Grundlage seiner Arbeitsweise zurückkehrt. Er zeigt, in einer vorbildlichen Weise, wie jeder kleinste Umstand korrekter Information die Interpretation eines ganzen Dramas, ja einer wesentlichen Lebenshaltung des Dichters beeinflußt. Ausgezeichnete Beispiele sind: p. 87 ff. die Zuschreibung der Gedichte „Huldigungen“ als für Marie von Smolnitz, der Umzug in die Ballgasse, d. h. in Mariens Nähe, schon 1822, und der Einfluß dieser Tatsachen auf die Deutung

des *Ottokar*; p. 104 ff. ein spanisches Gedicht Grillparzers und das Vorbild für dessen Form bei Lope machen einen Charakterzug des Grillparzer'schen Schaffens deutlich; oder 138 ff. die Darlegung der verschiedenen Quellen für *Das Kloster bei Sendomir*.

Die Biographie von Yates stellt Marie Smolk von Smolnitz in den Mittelpunkt für Grillparzers Leben und Dichten, wie keine andere Arbeit bisher. Den Ausgangspunkt für alle Problemstellungen des Dichters sieht Yates in dem Gegensatz von Kunst und Leben. Aber er faßt dieses nicht, wie wir es seit Ibsen und dem späteren 19. Jahrhundert gewohnt sind, nur als eine sentimental-bürgerliche Antithese, sondern zeigt, wie der Dichter aus dieser für ihn brennendsten Frage die weitesten universalen Folgerungen zieht. Die Tiefe und Durchdringung dieser Probleme, die Klarheit im Durchschauen des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Dichtung (vgl. auch z. B. p. 44-46 die alternende Schauspielerin Sophie Schröder und Daffinger als Vorbilder für Sappho und Phäon), die Herausarbeitung der thematischen Linien von Grillparzers Welt in dem Buch sind charakteristisch für ein Lebenswerk. Aber Yates ist nicht auf Grillparzer eingeschworen, trotzdem er zu seiner Anerkennung als größten deutschen Dramatikers beitragen möchte (p. 3), er rückt ihn immer in die rechte Beleuchtung aus einer reifen und verständigen Kenntnis von Shakespeare und Goethe, auf die er sich häufig bezieht. Auf der früheren Grillparzer-Kritik fusend, gibt der Autor in diesem für eine weitere Erforschung Grillparzers grundlegenden Buche nur das für eine neue Beleuchtung Wesentliche, das wirklich von ihm Beigetragene.

—Walter Naumann

University of Wisconsin.

Merkur.

Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Herausgeber: Hans Paeschke. Heller und Wegner Verlag Baden-Baden. Jährlich 6 Hefte zu je 160 Seiten. 1. Jahrgang 1947, Heft 1-5 vorliegend.

Neben den anderen neuen oder neuerstandenen Zeitschriften literarischen und politischen Inhalts, die in Deutschland erscheinen, *Die Wandlung*, *Die Gegenwart*, *Hochland*, nimmt die Zeitschrift *Merkur* zumindest einen ebenbürtigen Platz ein. Statt einer programmatischen

Einleitung finden wir im ersten Heft zwei Aufsätze, die uns über die Ziele der Zeitschrift belehren. An der Spitze des Heftes ist eine Abhandlung Lessings aus dem Jahre 1776 wieder abgedruckt, *Über eine Aufgabe im „Teutschen Merkur“*. Die Frage, wie Lessing sie auffaßt, ist: Was tut der Philosoph gegen Enthusiasmus und Schwärmerei? Lessing antwortet: „Und seid doch Schwärmer von dieser gefährlichsten Klasse, weil ihr das Nämliche, deswegen ihr sonst eigene göttliche Triebe und Offenbarungen vorgabt, blinde Anhänglichkeit nun dadurch zu erhalten sucht, daß ihr kalte Untersuchung verschreiet, sie für unanwendbar auf gewisse Dinge ausgebt und sie durchaus nicht weiter getrieben wissen wollt, als ihr sie selbst treiben wollet und könnet.“ Auf das Gefühl, sagt er, sei kein Verlaß, nötig sei, „die Begriffe, worauf es dabei ankommt, aufzuklären und so deutlich als möglich zu machen“, dann wird die Schwärmerei von selbst „vertrieben“.

Der zweite programmatische Aufsatz, Notizen des Herausgebers, Hans Paesche, zu einem Vortrag, heißt *Verantwortlichkeit des Geistes*. Hier wird die gegenwärtige Lage des Geistes und der Träger des Geistes in Deutschland umrissen. „Voraussetzung ist, daß heute niemand unter uns das Recht für sich in Anspruch nehmen kann, Gesinnungen zu proklamieren“. Denn alle Gesinnungen wären in dem „ungeheuren Ideologie-Verschleiß“ der letzten 15 Jahre, durch die Antithesen der Nationalsozialismus nach Belieben benutzte, auswechselbar geworden. „Wir brauchen heute vorerst nicht wiederum eine neue Weltanschauung, eine neue Literatur oder Malerei, wir brauchen ein neues Vokabular.“ Die „Verantwortung vor dem Wort“ wäre die nächste Verantwortung des Geistes. Das ist das Gleiche wie die Klarheit des Begriffes, die Lessing verlangt. Wir werden erinnert, daß andere Zeitschriften, die *Wandlung* z. B. in ihrer Rubrik „Aus dem Vokabular des Unmenschen“, die Reinigung der deutschen Sprache als ihre erste Aufgabe ansehen. Der deutsche Geist, fährt Paesche fort, müßte „die Einsicht in den schöpferischen Charakter des Kompromisses“ finden, er würde damit seiner Mittlerstellung in Europa gerecht werden. Ebenso muß ein „echtes Kontinuitätsbewußtsein“ sich einstellen, damit die Deutschen im natürlichen „Strom der Veränderungen“ ihren Platz finden, nicht

immer wieder schicksalstrunkend irgend wo von vorn anfangen. „Einzig unbefangenes Sich-Darstellen aus der Kontinuität des europäischen Erbes unserer Humanität vermag das Seine zu tun, um vor der Welt aus unserer Rolle des Befragten eine solche des Gesprächspartners zu machen.“

Dieses Programm zeigt einen Glauben an das Weiterbestehen der europäischen Kultur. Die Zeitschrift selbst ist voll des gleichen Geistes. Vorbildliche und parallele Erscheinungen in anderen europäischen Ländern werden aufgezeigt. Große deutsche Europäer wie Rudolf Kassner, Ludwig Curtius, Ernst Robert Curtius gehören zu den Mitarbeitern. Dichtung, Tagebuch-Aufzeichnungen, literarische Kritik, Philosophie, Aufsätze über politische Fragen und geisteswissenschaftliche Forschung machen den Inhalt aus. Jedes Heft enthält außerdem einen Epitaph auf eine repräsentative Gestalt der jüngeren Vergangenheit sowie Chronik und Marginalien, die Fragen des Tages behandeln.

—Walter Naumann

University of Wisconsin.

Musikalische Essays,

Carl Spitteler. Herausgegeben und eingeleitet von Willi Reich. „Sammlung Klosterberg“. Schweizerische Reihe (Hgg. von Walter Muschg), Benno Schwabe und Co., Basel, 1947. 115 p.

Von wem stammt der Ausspruch, daß die moderne deutsche Literatur keinen Essayisten von Rang besäße? Der Betreffende dürfte zum mindesten Spittelers Essays nicht gekannt haben. Schon Nietzsche hatte 1887 gefragt, warum man „dergleichen Aesthetica“, die Spitteler damals für deutsche und schweizerische Zeitschriften (vor allem für den „Kunstwart“) zu schreiben begonnen hatte, „nicht beisammen lesen“ könnte. „Es gäbe“, so hatte Nietzsche mit seinem feinen Sinn für derartiges erklärt, „ein Buch seltenen Ranges ab, gemacht für einige Feinschmecker und Abseitige, an denen es gerade heute nicht fehlt.“ Spitteler selbst hat dann ungefähr 10 Jahre später selbst eine erste Auswahl aus seinen Essays getroffen und sie als „Lachende Weisheiten“ herausgebracht. Die in vorliegendem Bändchen zusammengefaßten 18 Stücke aber, von denen 16 dem 7. Band der neu erscheinenden Ausgabe der Gesammelten Werke entnommen sind, stammen aus den Jahren 1886 bis 1920, geben also einen gedrängten

Überblick über Spittlers gesamte essayistische Tätigkeit.

Es kann natürlich keine Frage darüber bestehen, daß Spittlers Werk für uns im ganzen ein wenig staubig geworden ist. Mit Unrecht? Wenn man diese Essays liest, muß man sich immerhin fragen, ob es zu Spittler nicht einen besseren Zugang gibt als den durch den „Olympischen Frühling“. Der Mann jedenfalls, der diese Seiten geschrieben hat, war zum mindesten einer der wirklich großen Stilisten der deutschen Literatur. Es gibt unter den Neuerscheinungen der letzten Jahre sicher kaum etwas, was an Grazie, Humor, Kultiviertheit, geistiger Elastizität und Brillanz diesen Essays an die Seite zu stellen wäre. Man braucht von musikalischer Terminologie und Technik nichts zu verstehen, um hier genießen zu können. Nicht nur so unmittelbar zugängliche Stücke wie das freche, ein wenig maliziöse Portrait Franz Liszts, auch die anderen sind mit demselben sprudelnden Witz geschrieben, selbst wenn sie unter so abschreckenden Titeln auftreten wie: „Die Allegorie im Orchester“ oder „Allegro und Compagnie“ — wobei allerdings das „und Co.“ bereits den Ton des Kommenden vorausahnen läßt. Alles Mögliche kommt da zur Sprache: Kulturhistorisches, Stilistisches, Menschliches — neben Persönlichem und ganz einfach Witzigem. Eine im Grunde sehr undeutsche Leichtigkeit beherrscht die Sprache, wie man sie sonst eigentlich nur noch von Nietzsche selbst zu hören erwartet. Man ist natürlich versucht, einige „Kostproben“ zu geben, ähnlich wie man bei einer mündlichen Empfehlung aus dem Buch vorlesen würde, um zu überzeugen. Aber wo da beginnen und wo aufhören?

Es ist ein besonderes Verdienst, das sich der Verlag mit dieser kleinen Auswahl aus Spittlers essayistischen Arbeiten erworben hat. All denen, die sich an einer bis ins letzte vergeistigten Sprache allein schon freuen können und nicht nur den musikalisch Interessierten, kann diese schön gedruckte Ausgabe rückhaltlos empfohlen werden.

—Wolfgang Paulsen

Smith College.

Der Dichter und die Zeit,

Fritz Strich, pp. 395, A. Francke A. G. Verlag, Bern 1947.

Vierzehn Vorträge und Reden, Leistung und Gewinn einer fast zwanzigjährigen

Tätigkeit, sind in diesem Bande vereinigt. Man empfängt ihn als Geschenk mit Bewunderung und Dankbarkeit, wenn auch nicht gänzlich ohne Zweifel und Widerspruch. Das wertvollste Stück ist die sorgfältig ausgearbeitete, von weitester Belesenheit, klarstem Verstande und souveränster Beherrschung zeugende Studie über den europäischen Barock. Geist und Stil der Zeit sind gänzlich aus der Wirkung Spaniens abgeleitet, und wenn es dabei auch nicht ohne einige Härten abgeht, so sind doch Übersicht und einleuchtende Einheit gewonnen. Dadurch wird der Begriff Barock geradezu gerettet, denn R. Welleks kritische, kluge Betrachtung (1946) der gelehrten Literatur zum Barock hatte den Begriff nur noch stehen lassen als Notdach über einer Periode, deren Einheitlichkeit zwar empfunden aber durchaus nicht definiert oder zureichend beschrieben werden konnte.

Ebenso wichtig ist, daß in erster Linie Entwicklungen (Ausbreitung spanischen Geistes und Umbildung der Renaissance) erfaßt und erst in zweiter Linie Begriffe konstituiert werden. Die Schöpfung brauchbarer Begriffe ist zwar eine Hauptaufgabe unserer Wissenschaft, aber es müssen historische Begriffe sein, keine Absoluta. Fritz Strich war schon immer ein Meister der Begriffsbildung. Der Fortschritt über die geistreichen Spekulationen seiner *Deutschen Klassik und Romantik* liegt eben darin, daß er jetzt historische, zugleich beschränktere und beweglichere Begriffe zu schaffen weiß. In dem glänzenden Vortrag über Ricarda Huch entnimmt er die Gesichtspunkte der Darstellung sogar den Romantik-Büchern der Dichterin selbst. Er deutet deren gedankliche Konstruktion überzeugend als Selbstenhüllungen der Dichterin und gewinnt so ein unbedingt kommensurables begriffliches Rüstzeug. Ebenso schafft er Licht und Luft im Gestrüpp des Streites um Symbol und symbolische Dichtung, indem er seinen Vortrag über dies Thema ganz auf Goethes Denken und Dichten aufbaut. Auch wird der Weiterentwicklung Goethes über die symbolische Dichtweise hinaus, d. h. also dem historischen Verlauf, Rechnung getragen. Wenn wir aber lesen, „daß alle große und wahre Dichtung symbolisch ist“, so ist der Gewinn wieder vernichtet, denn Goethes Symbolbegriff ist durchaus klassizistisch und wird auch von Strich so dargestellt. Leider ist das nicht die einzige Stelle des Buches, wo sich Strichs Begriffe weiten wie der Wellenschlag um

die Einfallsstelle des Steins im Wasser. Man halte den Blick auf die inneren Wellenkreise.

Von den kürzeren Ansprachen ist die temperamentvolle, warmherzige, aber auch verlangend anspruchsvolle Gedächtnisrede auf Lessing vielleicht die schönste. „Goethe und unsere Zeit“, gewiß beherzigenswert, bietet dem Kennen weniger Neues, und die Vorrede zu einer Faustaufführung dient fast ausschließlich der Orientierung der weniger Belesenen. Nur ein einziges Stück, „Dank an Hermann Hesse“, stimmt verdrießlich. Zwar beneidet der Rezensent keinen, der Hesse zum siebzigsten Geburtstag eine reine Lobrede halten mußte. Aber es dürfte doch nicht vorkommen, daß Hesses pseudo-psychoanalytische Terminologie glatt und kritiklos übernommen wird, obwohl sie der Huchschen, im unmittelbar vorausgehenden Aufsatz, genau entgegentläuft.

—H. Henel

University of Wisconsin.

Deutscher Widerstand,

Rudolf Pechel. *Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich. 1947. 343 pages. 10.50 Sw. fr.*

The story of the Nazi Revolution has been told many times but it was not until 1947 that means of adequate information became available on the German underground. Some sturdy men who had daily risked their lives in the struggle against National Socialism published their memoirs. Two of them, Hans B. Gisevius and Fabian von Schlabrendorff, gave valuable aid and information to Allen Welsh Dulles, war-time American official in Switzerland and later the author of *Germany's Underground*. Dulles also drew upon *Vom anderen Deutschland*, the diary of Ulrich von Hassell who was executed for his part in the stirring events that led to the final well-planned attempt on Hitler's life July 20, 1944.

Deutscher Widerstand is one book which Dulles apparently did not see in time. Its author is that astute and courageous editor of *Die Deutsche Rundschau* whose tactics of editorial camouflage kept that journal in constant opposition to the Third Reich. This aging intellectual turned out to be an extremely practical activist. He even collaborated in extensive experiments with bombs dropped from British planes and intended for the assassination of the Führer.

On one occasion he carried bombs which would have destroyed both himself and Hitler if the latter's schedule had not undergone one of the changes which were frequently made for the purpose of protecting him against assassins.

More than the other historians of the German underground Pechel emphasizes the far-reaching scope of the movement. He gives surveys of organized opposition by Communists, Catholics and Protestants (to name them in the order of the numbers they lost to the Gestapo) and by many other groups, nearly all of which combined opposition with constructive contributions to an idealistic program of social and political action.

Pechel used his editorial position as a blind for many things. By virtue of it he became one of a number of foreign emissaries of the German underground and that was his undoing. A tactical error in this connection, made by his friend, Hermann Rauschning, caused him to spend three years in Gestapo prisons and in a concentration camp. He owes his life to his own ingenuity and to the courage of his son. From his point of view it would seem that Sir Anthony Eden and other allied foreign ministers were criminally overcautious in not using the widespread opposition to Hitler as a means of ending the war long before 1945.

With generous appreciation for the labors of all the known and unknown heroes of the movement, Pechel sketches its whole tensely dramatic story from 1932 to 1945. He is careful to emphasize that it was not primarily a rebellion of generals and field-m Marshals but rather a movement of large masses inspired by a hatred of tyranny no less than by earnest, idealistic and self-sacrificing leaders. Though the movement failed in its ultimate objectives, the story of its persistent, unfanatical struggle is one of the finest records of modern heroism.

—W. A. Willibrand

University of Oklahoma.

Scientific German by the Method of Discovery,

by Kurt F. Leidecker, M. A., Ph. D. S. F. Vanni, Publishers, New York, 1947. 355 pages; \$3.50

Having read and reread *Scientific German* by Leidecker, this reviewer feels unconditionally urged to call it unusual, fascinating and even revolutionary. It

is a "handbook" in the best sense of the word, a guide book meant for language students who neither are accustomed to taking German as a subject simply because they "have to" nor are satisfied with a superficial, conventional approach to the problems of thorough language study, but actually want to get at the "root" of things as it may behoove mature students. Leidecker perfected the plan of this work in connection with his teaching of Scientific German at the Army Air Force Institute of Technology, Wright Field, Dayton, Ohio. The method carried out in this reference book constitutes a radical departure from the methods of orthodox textbooks, as it embarks on a voyage of "discovery" of the language from its inception as sound and symbol to the complexities of our modern usage. It rightly conceives of it not merely as one strictly segregated section of life, but shows clearly that "language", that the "word", in a sense, lies at the root of all human enterprise.

It is fascinating indeed to see the author trace back apparently philological problems to their psychological and philosophical basis thus filling this field often derided as "dry and uninteresting" with an abundance of reference and material data as only the fullness of life, the fullness of the spoken language is able to offer it.

I do not hesitate to suggest that this comprehensive study of Dr. Leidecker be made a "must" for all serious and

genuinely interested language students. It will keep its readers spellbound from cover to cover.

—Hugo Gabriel

Colorado College.

Abendländische Reihe,
her. Reinhold Schneider; Freiburg i. Br., Herder, 1947.

Reinhold Schneider, katholisch-abendländisch ausgerichteter Biograph und Verfasser von Gedichten, ist Herausgeber einer Reihe von Bändchen, die, als „abendländische Reihe,“ europäisches Schriftgut aller Zeiten und Länder in zweisprachigen Textausgaben vermitteln. Die Auswahl will von den besondern Nöten der Gegenwart her bestimmt sein: wichtige Antworten sollen wieder aus der Dichtung kommen. Bis jetzt sind erschienen Miltons *Simson der Kämpfer* (übers. von Prof. Hermann Ulrich), Vignys *Hauptmann Renaud* (übers. von Otto Freiherrn von Taube), Lord Byrons *Kain* (in der Gildemeisterschen Übersetzung) und Goethes *Natürliche Tochter*. Geplant sind ferner Werke von Corneille, Molière, Sophokles, Vergil. Eine kurze Einführung eröffnet jeden Band. Mit der Zeit wird auf diese Weise eine wesentliche Bibliothek entstehen, die in handlichem Format (größer als die Reclamhefte) und sorgfältiger Betreuung den „ewigen Vorrat“ abendländischen Geistes wiederherstellen wird.

—Werner Vordtriede

University of Wisconsin.

TABLE OF CONTENTS

Volume XL

April, 1948

Number 4

Zu Hermann Hesses "Glasperlenspiel" / Curt von

Faber du Faur177

Ein Kommentar zu Thomas Manns "Doktor Faustus" /

Frederick C. Sell195

Alfred Kubin und Ernst Jünger / Gerhard Loose205

Heinrich Heine, Political Poet and Publicist / Ernst Feise211

An Examination of Friedrich Schlegel's "Gespräche über

die Poesie" / Howard E. Hugo221

Sprachprivatissimum232

Notes and News233

Book Reviews235